مكتبة الأنجلو المصرية



الإخراج المسرحي

تأليف كارل ألزويرث

ترجمة أمين سلامة

الإخـــراج المســرحى

تأليف كارل الزويرث
ترجمة أمين سلامة

اكتوبر ١٩٨٠

ملتزم الطبع والنشر
مكتبة الانجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد (عماد الدين سابقا)

THE COMPLETE PLAY PRODUCTION HANDBOOK

by

Carl Allensworth et al.

الاخراج المسرحى الكامل

ان ما يعادل مكتبة كاملة عن الاخراج المسرحى ، يوجد بين غلافى هذا المجلد واضحاً موجزا نتيجة للفهم الدقيق والحماس البالغ بعد الاتصال بالمسرح مدة طويلة ... يضم هذا الكتاب كل خطوة فى اخراج المسرحية منذ الوقت الذى يختار فيه المدير السيناريو الى لحظة رفع الستار فى ليلة الافتتاح .

وكتاب الاخراج المسرحى الكامل هذا مقدمة نموذجية لعالم المسرح . وسيجد فيه المعلمون عونا لهم فى اخراج المسرحيات من كل نوع ، فى جميع مراحل التعليم ، من المرحلة الابتدائية الى الجامعة . وفى الوقت نفسه ، فان تناول الكامل لمادة هذا الكتاب ، واتساع موضوعاته وملحقاته الكثيرة الشاملة (وتضم دليلا لموردى لوازم المسرح ، وشرحا ابجديا وافيا لجميع المصطلحات الفنية) تجعله مرجعا عظيم القيمة لكل من كان ذا صلة بالمسرح: المخرج والممثل وعمال منصة المسرح ، فى مشــات الوف المسرحيات التى تعرضها فى كل عام ، والمسارح الصغيرة ومسارح النوادى وشركات المسارح الصيفية .

يمدك هذا الكتاب باجابات نوعية مفصلة ، على الأسئلة العديدة التى تهم اية مجموعة ترغب فى اخراج مسرحية الى حيز الوجود . فيعلمك كيف تقرأ المسرحية وتفهم نوايا مؤلفها ، وكيف يستطيع المخرج والممثلون اضفاء الحيوية عليها عن طريق تناولهم الصحيح للحوار والحركات والعمل . وكيف يستطيع فن تصميم المناظر وتوزيع الاضاءة وتصميم الملابس والماكياج ان يزيد فى روعة الاخراج . كما يعلمك كيف تتحاشى الأخطاء الشائعة فى اخراج الهواة ، كسوء اختيار المسرحية ، سواء من أجل الممثلين أو من أجل المتفرجين ، وسوء تفسير المسرحية أو عدم تفسيرها اطلاقا ، كذلك المسرحيات التى أسيء توزيع ادوارها حتى شوهت القيم الدرامية والتى أسيء اخراجها فتعذر لذلك متابعة تكوين القصة أو المسرحية التى افسدتها المناظر الضعيفة أو الأنوار غير المناسبة أو الملابس الحقيرة ، أو المسرحية التى تفشل بسبب عدم اتفاق اعضاء هيئة التمثيل على هدف عام .

يتضمن هذا الكتاب القواعد الأصلية للاخـــراج والتمثيل مشروحة بوضوح ومزودة برسوم توضيحية وصور فوتوغرافية لعروض حقيقية كي توضح الأفكار الأساسية والطرق الفنية منذ تكوين منظر المنصـــة بمعرفة المخرج الى قيام الممثل بالخطوات والحركات ، قياما صحيحا • كما يتضمن ثروة هائلة من المعلومات المفصلة عن تصميم المناظر وتصويرها ، ومحاكاة الأصوات والظواهر ، والملابس والماكياج ، وعن ادارة المسرح نفسه واماكن النظارة والاعلان وبيع التذاكر والبروتوكول الصحيح لجلسات توزيع الأدوار وعمل البروفات ، وقوانين امتزاج الألوان الخاصة بخشبة المسرح وعمـل الرسوم التخطيطية لمنصة المسرح ، وتصميم الأنوار واثاث المنصـــة وكل ما يجب وضعه فيها ، وما يجب أن تحويه حقيبة الماكياج ، واستعمال ادوات الماكياج وتصميم لافتات الاعلان وطبع التذاكر والطرق التى يلزم مراعاتهـا فى شباك التذاكر - هذا كله جزء بسيط من الموضوعات العديدة التى يتناولها هذا الكتاب •

يعطى كتاب الاخراج المسرحى الكامل اجابات نوعية على كافة الأسئلة العديدة « كيف » التى يجب أن يحلها اعضاء اى مجموعة مسرحية اذا كان على جمهورهم أو عليهم هم أنفسهم ان يجدوا اخراجهم مجديا • وان قراءة هذا الكتاب لضرورية لكل عضو فى المجتمع المسرحى •

كتب كارل Carl ودوروثى النـــزورث عـــدة مسرحيات موســيقية على كل من مستوى المحترفين والهواة وقاما باخراجها • والمستر النزورث هذا من خريجى جامعة أوبرلين ودرس التاليف المسرحى على يد الأستاذ جورج بيرس بيكر فى جامعة ييل Yale ، وشغل منصب مدير الفورتى نايترز فى هوايتفيلد ن•هـ• ،منأشهر المسارح الصيفيةفىالثلاثينات من القرنالعشرين، ومثلت مسرحيته « القرية الخضراء » فى برودواى • كما الف الكثير للسينما والتليفزيون • اما مسز النزورث ، فبعد ان تخرجت فى جامعـــة سميث ، حصلت على الماجستير فى الدراما والمسرح من جامعة وسترن ريزيرف ثم باشرت تدريس الدراما فى كلية فن جامعـــة اريزونا ، وصممت المــــلابس لشوبرتس بنيويورك • كما أن كليتون روسون ، الناشر وكاتب الغوامض ، عرض السحر باسم ميرلينى العظيم ، وهو اسم بوليسه السرى الساحر •

تمهيـــــد

فى كل اسبوع تقريبا ، وتقريبا فى كل مدينة ، تعلن الصحف المحلية عن الحاجة الى هذا الكتاب • فهناك جماعة ما من الهواة الجادين والمتلهفين يقدمون مسرحية فى الكلية أو فى معهد عال أو فى النادى أو فى قاعة بالمكتبة أو فى القاعة الاجتماعية بالكنيسة ، اذ صار اخراج المسرحيات هواية قومية لتمضية الوقت •

كثيرا ما جاهد هؤلاء المتحمسون لأن يصيروا مثل دافيـــد مريكس وتايرون جوثريز ومارلون براندو وجولى هاريسيز ، رغم نشاطهم المتدفق وكلفهم بمعبوداتهم ، كثيرا ما كانوا لا يعرفون كيفية الاخراج المنـــاسب لحماسهم ••• هذا الكتاب مرشد واضح ، موجز وسهل العبـــارة ، يذهب شوطا بعيدا فى الوصول بمعلوماتهم الاخراجية الى مستوى حماسهم المسرحى دون خفض حميتهم الفنية • لا يجب خفض درجة الحرارة والشدة والحماس والاخلاص التى ياتى بها الهاوى الى المسرح ، بل يجب تشكيلها وتناولهـــا بالكيفية الصحيحة لتخدم المسرحية والجمهور • فالاخراج المسرحى فن ، وكما يقول كارل النزورث : « الفن واع دائما ولا ينتظر الصدفة اطلاقا » • فاذا ما طلب الهاوى الذكى استطلاع الفن المسرحى مع النزورث ، استطاع أن ينمى فى نفسه وعيا فنيا يقوده نحو بلوغ الكمال المسرحى وبقيه الأحداث •

يفترض كثير من كتب الاخراج المسرحى أن القـــارىء يعرف من قبل الكثير عن المسرحيات وعن الاخراج وعن التمثيل وعن شتى الطرق المسرحية الفنية • اما هذا الكتاب فيفترض ان القارىء ليس لديه سوى القدر العادى من الذكاء وانه واقع فى شرك ســـحر المسرح ومتلهف الى تعلم كل شىء يستطيعه فى سبيل اعطاء المسرحية حياتها الملائمة فوق خشبة المسرح •

يتضمن هذا الكتاب المكون من مجلد واحد منهجا قصيرا لفهم المكونات الأساسية للمسرح والمسرحية والممثلين ورقعة منصـــة المسرح والمتفرجين • وبه اجابات نوعية ومفصلة للأسئلة التى تقلق بال اية مجموعة تراجيدية : كيف تقرا المسرحية وتعرفها ــ كيف تكتشف ما يقصده المؤلف المسرحى فعلا ،

وكيف تختار المسرحية لتلائم مواهب الممثلين وتوافق الرغبات الخاصـــة لجمهور معين ، وكيف يدرس المخرج المسرحية ليكتشف فكرة اخراجية دقيقة وصحيحة ، وكيف ينقل هذه الفكرة الى منصة المسرح عن طـريق الممثلين والمصممين ، وكيف يستخدم جميع الفنانين المسرحيين : الممثلين ، ومصممى المناظر ، ومصمم الملابس ، ومهندسى الاضاءة • وكيف يســـتخدم هؤلاء البروفة ، منذ بدء توزيع الأدوار حتى العرض • وكيفية اغراء الجمهور عن البروفة ، منذ بدء توزيع الأدوار الى العرض • وكيفية اغراء الجمهور عن طريق التنبيه والاعلان • يتضمن هذا الكتاب كل شيء ـ انه مكتبة كاملة عن الاخراج المسرحى ، بين غلافى كتاب واحد •

يكتب النزورث بدراية واسعة وكاملة عن المسرح • انه يسيطر على القارىء بحماسته ، وبعرضه الموجز الواضح • انه يتحـــاشى المصطلحات المسرحية الغامضة ، وكل الألفاظ العنيفة التى يحتاج اليها الانسان موجودة فى قائمة الكلمات الصعبة، (كما يوجد باخر الكتاب دليل لموردى اللوازم المسرحية من جميع الأنواع) • لايلجأ مؤلف هذا الكتاب، الى الخيال، ولا الى العموميات المحيرة • فالمبادىء والاجراءات مدعمة دائما بالأمثلة المناسبة الواضحة • وما يوصى به وما يحذر منه بمعنى « يؤكد ما سبق » • هذا ، ويختتم المؤلف كل باب بملخص موجز لمضمون الباب •

تحصل كل لجنة حكيمة من مخرجى أى مسرح على نسخ لأنفسهم ، وتزود بها المخرج والممثلين والمصممين والفنيين المختصين بمنصة المسرح ، والمشرفين على عمليات المؤثرات الصوتية والضوئية وموظفى الاعلان • فاذا ما كانت المسرحية تعمل لهدف ، فان كلا منهم يعمل للوصول الى هدف عام • وعندئذ يكون النظارة قد كوفئوا بمسرحية تثبت فيها الحياة بالسحر المسرحى الفنى الحقيقى •

ريتشـارد مودى
أستاذ الدراما والمسرح
جامعة انديانا

المقـــدمة

كم من كتب كثيرة وضعت فى الاخراج المسرحى ـ منهـــا الجيـــد والردىء والمتشابه ـ حتى انه ليبدو من التزيد الممل ان نضيف كتابا آخر الى تلك القائمة • ورغم هذا ، فمع وجود عدة استثناءات ، فان الكتب السابقة لم تتناول سوى ناحية أو ناحيتين من نواحى الاخراج : التمثيل أو الاخراج أو تصميم المناظر أو صنع المناظر أو الاضاءة أو الملابس أو الماكياج • ونتيجة لذلك ، فان المبتدىء الذى يبحث عن الارشاد ، يجد لزاما عليـــه أن يتصفح عددا هائلا من المجلدات كى يحصل على كل المعلومات التى يحتاج اليهـــا للقيام بأخراج مقبول • وغالبا ما يفتقر الى الوقت أو النشاط أو التسهيلات المكتبية التى توصله الى مثل ذلك البحث •

أما هذا الكتاب فقصد به أن يوفر على الباحث مئونة كل ذلك التعب • فيحاول أن يقدم له ، فى ترتيب منطقى وصـــــورة قابلة للاستيعاب ، كل المعلومات التى يحتاج اليها الشخص المبتدىء أو المجموعة المبتدئة ، ليقـوم باخراج رائع لمسرحية متوسطة على منصة مسرح متوسط موجود فى منتدى متوسط أو مدرسة ثانوية او كلية • ولا يحاول فرض أية نظرية معينـــة من نظريات الاخراج ، أو طريقة تمثيل بعينها ، بل يحاول فقط أن يجعل المبتدىء واعيا لما يحاول انجازه ، عارفا بالوسيلة التى لديه للوصول الى هدفه ، وملما بمكامن الزلل (المطبات) التى قد يلقاها فى طريقه •

وبالاضافة الى ما سبق ، يحاول هذا الـــكتاب تقديم هذه المعلومات بالترتيب الذى يجعلها مفيدة الى أقصى حد • فالباب الأول ، مثلا ، مقدمة لموضوع المسرح ، صمم ليمد المبتدىء بمكونات ومبادىء هذا الفن ، ويلمحة على الأقل ، لما يحاول أن ينجزه • ويصف الباب الأخير طبيعة وقيادة عرض حقيقى واقعى • أما جميع الأبواب بين هذين ، فتتوخى ، فى تعاقب منطقى ، ما يجب عمله للانتقال من الباب السابق الى الباب التالى •

ولوصف مختلف الأعمـــال الواجب القيام بها ، يشرح هذا الكتاب وظائف الأشخاص العديدين الذين تتـــألف منهم هيئة الاخراج • ولما كان

المخرج ، عموما ، هو أهم عضو فى تلك الهيئة ، فقد كرس معظم هذا الكتاب لشرح مسئولياته ٠ ومع ذلك ، فلم تهمل وظائف الأعضـــاء الآخرين أو استهين بها ٠ ونأمل فى أن يجد كل عضو فى هيئـــة الاخراج ، المعلومات الخاصة بواجباته ، والتى تمكنه من أدائها فى ثقة وذكاء ٠ ومن الجلى أنه لا يمكن لكتاب أن يعلم أى شخص كيف يمثل أو كيف يخرج أو يصمم المناظر أو الملابس ٠ ومع ذلك ، يمكنه أن يعلمه كيف يتقدم فى عمله ، وأى العوامل يجب عليه أن يأخذها فى اعتباره ، وأى المبادىء يلاحظ ، وأى الأخطاء يجب عليه تحاشيها ـ لكى يحصل على خير النتائج الممكنة بأية موهبة أو ذكاء أو مخيلة يمكنه استخدامها فى عمله ٠ هذه هى الرسالة التى يحاول هذا الكتاب أن يقوم بها ٠

من الطبيعى أن أى كتاب كهذا الكتاب ، فى المجال الذى رسمه لنفسه ، لابد أن يكون مدينا لعدد عظيم من الناس ، لأفكارهم ومســاعدتهم ٠ ومع المجازفة بعدم ذكر كثير من الأشخاص الجديرين بذكر أفضالهم ، فمن المؤكد أنه يجب الاعتراف بإسهام هؤلاء الناس الآتى ذكرهم : جورج بيرس بيكر ، لأنه ساعد فى تكوين مستوى قومى للبراعة فى تأليف المسرحيات واخراجها ، والسكندردين لتعرفه على الوسائل التى لدى المخرج لاحـداث الصـــدمة المطلوبة على الجمهور وجمعها فى مجموعة واحدة ، والأردايس نيقـــول لوصفه المسرح المعاصر فى المنظور التاريخى الملائم ، ودونالد أوينســلاجر وستانلى ماك كاندليس ، وادوارد (ك) ٠ كول لابتكارهم طرقا فنيــة جـديدة وتعديل الطرق القديمة لتصميم المناظر المسرحية وصنعها واضاءتها ٠ فكان لكل هؤلاء عن طريق الأمثلة وعن طريق أعمال طلبتهم أثر عميق على المسرح الأمريكى لكل من الهواة والمحترفين ، ومن الواجب الاعتراف بالفضل ٠

وبصفة مباشرة أكثر ، يدين هذا الكتاب للأشخاص الذين ســـيأتى ذكرهم من أجل بعض الخدمات والمقترحات النوعية ، وهم : ورذنجتون ماينر لقراءته المخطوط وابداء مقترحاته العديدة القيمة ، وسام ليف لقراءته وعمل التصحيحات وابداء المقترحات ، ليس فقط فى الأبواب الفنيـــة وأبواب التصميمات بل وأبواب كثيرة غيرها ، ويفلين بيرس للمقترحات القيمـــة فيما يختص بأبواب الاخراج والتمثيل ، وروبرت النزورث لما اقترحه من الحقائق والأفكار ، فى شتى الأبواب ، ونخص بالذكر هوج روسون لتحريره

المضنى للنسخة الخطية كلها ، وفرنسيس ماسى ، وجون سيمويلنكو لجهودهما فى كتابة النسخة الثانية واقتراحاتهما وتصميماتهما التى حسنت كثيرا فى كل من سهولة قراءة هذا الكتاب ومنفعته القوية ٠

كما يجب علينا أن نشكر كــــلا من لويس راتشـــو ، كارل ويلرز امينى مكتبة ولتر هامبدين التذكارية فى البليرز لمساعدتهمـــا السخية فى تزويدنا بالصور الفوتوغرافية المناســـبة من المجموعة « أنتـــا » التى فى عهدتهما ، وبول مايرز أمين مجموعة المسرح بمكتبة الفنون بمركز لنكولن لما قام به من جهود قيمة لتسهيل الأبحاث ، وجون ج رانسوم بشركة كابيتول للاضاءة المسرحية ، لتزويده ايانا بالصور الفوتوغرافية لأدوات الاضـــاءة وأجهزتها ، وستيفين النزورث لتزويدنا بصور فوتوغرافية أخرى ، ودوروثى سيكو لنسخ مخطوطات بعض الأبواب مرتين أو ثلاث مرات ٠

واخيرا ، فيما يختص بالمجهود العظيم القيم للرسامين ، يجب أن نذكر هنرى روث الذى قام برسم معظم الرسوم والأشكال التوضيحية ، وأبيجيل موصلى الذى قام ، ليس بالكثير من الرسوم الفنية فحسب ، بل وصمم صور الكتاب أيضا ٠

وبينما اسهم كل من ذكرنا أسماءهم فى اخراج هذا الكتاب فى هيئته الرائعة هذه ، فليس أى واحد منهم مسئولا عن أى نقص أو خطاء أو الفاظ محذوفة ، أو حقائق مشوهة ٠ وانما المســــئول عن كل هذه هم المؤلفون وحدهم ٠

كارل النزورث

مامارونك ، نيويورك

البـــــاب الأول

ما هو المسرح ؟

يعتبر معظم الناس المسرح مكانا يذهب اليـــه المتفرجون للتسلية أو للمتعة أو للفرجة أو للاثارة أو للتحرك عاطفيا عن طريق مسرحية يمثلهـــا الممثلون على منصة المسرح • غير أن من يعملون فى هذا المجال ، ينظرون الى كلمة المسرح بمعنى أوسع • « فالمسرح » بالنسبة لهم يضم جميع العناصر التى تتضافر معا للوصول الى « تجربة مسرحية » ، أو بمعنى آخر ، يمثل « المسرح » صورة فنية • وكسائر الصور الفنية ، هو وسيلة اتصـــال بين الفنان والمتفرجين •

ووسائل اتصال المسرح بالجمهور أكثر اتساعا من وسائل أية صورة أخرى من صور الفن • والواقع أن المسرح هو المكان الذى تلتقى فيه جميع الفنون : الأدب والتصوير والنحت والمعمار والموسيقى والرقص • ولكن كلا من هذه يستخدم فى اطار حدود معينة ، وبعضها يلتزم به المسرح أكثر من البعض الآخر • وبينما يحاول الكاتب الروائى أن ينقل أفكاره وانطباعاته ، فيروى القصة عن طريق الالفاظ فى صفحة مطبوعة ، ويجتهد المصور فى أن يعبر عن فكرته عن عالم المجسمات بدراسة الخطوط والألوان فوق قطعة من القماش ذات بعدين (طول وعرض) ، فان للفنان المسرحى طرقه الفريدة •

يجب أن يكون الهدف من اى عرض مسرحى ، هو احداث تأثير كلى واحد ، موحد ومرغوب ، على المتفرجين • وللحصول على هذا التأثير ، ينبغى للفنان المسرحى أن يتحايل على حل مشكلات المنصـــة ، التى عادة ما تكون محدودة المساحة جدا ، وغير متغيرة الوضع ، التى تتمثل فى خطوط بصرية رديئة ، ومعدات صوتية ضعيفة وأدوات اضاءة غير مناسبة ووسائل غير كافية من وسائل تسهيل العمل الأخرى • زيادة على ذلك ، يجب

عليه أن يصلح من نقائص ممثليه وافتقار مصمميه الى الخيال ، والغموض البالغ فى نوايا المؤلف المسرحى · وأخيرا ، فهو محدود ومقيد جدا بالميول والأذواق الجارية ، ومدى انتباه جمهوره ، وفترة الوقت التى يريدون البقاء خلالها ساكنين مصغين ·

تقاس مقدرة الفنان بالمدى الذى يستطيع فيه أن يتخطى قيود ظروفه ويحصل على الأثر الذى يهدف الى الحصول عليه · يستطيع رسام عظيم مثل رمبراندت فان ريجن أن يمثل منظر شتاء هولندى ببضع ضربات من قلم رصاص على قرطاس ، وبوسع مصور بالألوان المائية مثل وينسلو هومر أن يصور البحر الكاريبى ببضع ضربات سريعة من فرشاته · وفى مقدور كاتب روائى ماهر من درجة ليو تولستوى أن ينتج صورة مفصلة دقيقة وكاملة للأمة الروسية كلها لعام ١٨١٢ فى ١٠٠٠ صفحة مطبوعة · اذن ، يجب على الفنان المسرحى ان يصل الى نفس الدرجة من الكفاءة والقدرة ، ويخضع للتقدير بمعيار مقارن ·

وبما أن عامل المسرح متصل بكثير من الناس ، فان عمله أكثر تعقيدا · وللحصول على الأثر المرغوب كاملا ، من الضرورى جعل احد عناصر الانتاج تابعا لعنصر آخر : تأكيد الضوء على حساب المناظر ، أو التقليل من أهمية الملابس لصالح رسم الشخصية ،أو التقليل من أهمية الشخصية لصالح الحبكة ، أو التقليل من أهمية دور لتأكيد دور آخر · يجب أن يكون الاخراج المسرحى ، بطبيعته هو نفسه ، مجهودا جماعيا يسهم فيه كل عضو بالقدر الذى يطلب منه وليس اكثر من ذلك ·

ولتوجيه العاملين بالمسرحية ، ولتحقيق الأهداف المطلوبة وتحديد الأولويات · وللسيطرة على أسلوب المسرحية ومعرفة الأهمية النسبية لشتى العناصر ، وتفهم نوايا مؤلف المسرحية وقيادة كل الجهود نحو الوصول اليها ، يجب أن يكون هناك شخص واحد مسئول فى مركز يخول له السلطة النهائية · وهذه السلطة فى مسرح المحترفين ، يمارسها المنتج عادة · أما فى مسرح الهواة فتسند عادة الى المخرج ·

ولكى يحقق المخرج أهدافه ، اى يحقق الأثر المحسوب والمرغوب على

النظارة ، أمامه ثلاثة عناصر أساسية يعمل بمقتضاها ، وهى : المسرحية ، ومنصة المسرح ، والممثلون ٠

المسرحيـــــة The Play

ذات مرة ، كتب كارل ساندبرج يقول : « لا يحدث شىء الا الحلم أولا » ٠ ويمكن تغيير هذه القاعدة من أجل المسرح فنقرؤها هكذا : « لا يحدث شىء غير المسرحية أولا » ٠ فالمسرحية هى الوسيلة التى يتوقف عليها كل ما عداها ٠ انها نقطة البداية والمرشد ووسيلة التوصيل والسبب للقيام بالرحلة ٠ انهـا الاساس الذى يشيد عليه كامل صرح الاخراج المسرحى ٠

وبمعنى أوسع ، هناك نوعان من المسرحيات : الكوميديا والدراما ٠ وفى بعض الأحيان تستعمل كلمة « مأساة » (تراجيـــديا) محـل كلمـــة « الدراما » ٠ غير أن هناك عدة أنواع من المسرحيات الجادة لا ينـــاسبها التعريف « مأساة » ، وعلى هذا تكون كلمة « دراما » أكثر نفعا على الاقل لغرضـــــنا ٠ وعلاوة على ذلك ، فان كلمة « دراما » هى الكلمة المستعملة لوصف المسرحيات الجادة فى معظم قوائم المسرحيات ٠

الكوميديا Comedy

تعتبر « الكوميديا » ، عموما ، أنها تلك التى تضم أية مسرحية هدفها الأساسى ابهاج النظارة ، كما أنها قد تثير التفكير أيضا ، بطبيعة الحال ، كما عند جورج بارنارد شو ، او تحرك الغضب كما عند برتولت برخت أو اريستوفانيس بيد أن غرضها الأساسى هو التعليق على الحيـــاة أو بعض مظاهرها بطريقة تبهج معظم من يرونها ٠

أما الكوميديا فلا تتناول موضوعها دائما بنفس الطريقة ٠ فالكوميديا الراقية "High Comedy" التى تسمى احيانا « كوميـــديا الأخـــلاق "Comedy of manners" ، تخاطب العقل ، فتفترض ، من قبـل ، جمهورا عارفا رفيع الثقافة ، اذ أنها تهتم أولا وقبل كل شىء بالمفارقات والتهكم فى العلاقات الاجتماعية ، والمظاهر السخيفة ، والتطرفات المضحكة التى لا يتورع

الناس من التورط فيها كى يحصلوا على مركز ما او يأيدوا عرفا · فمعظم مسرحيات برناردشو من هذا النوع ، وكذلك مسرحيات س · ن · برمان وروبرت شروود ، ونـــــويل كــــوارد ، ونيل سيـــــمون Neil Simon.
أما الكلاسيكيات فى هذا المجال فهى كوميديات الاصلاح Restoration comedies لوليم كونجريف ، وجورج فاركوهار ، ووليم وايتشيرلى ، ومسرحيــــات القرن الثامن عشر لريتشارد برينسلى شريدان ، وأوليفرجولد سميث ·

أما الكوميديا الهابطة ، فتميل الى أن تكون أكثر وضوحا وأقل تهذيبا وأكثر سماجة · هدفها الاغراق فى الضحك وهى عادة بذيئة ولا تعـــرف الحدود أكثر منها رزينة ، وتتسم بالفظاظة أكثر من دماثة الخلق · والحقيقة انها لا تهتم بالأخلاق اطلاقا ، باستثناء السخرية من الأخلاق نفسها ! فكثير من كوميديات وليم شكسبير كوميديات هابطة ، ولا سيما الفواصل الموجودة فى تراجيدياته التى بثت فيها لتزيل التوتر وتسر الرعاع الفقراء · فتضم مسرحية « الليلة الثانية عشرة » كلا من الكوميديا الهابطة فى أدوار التهريج للسير توبى Sir Toby وسير اندرو ، ومالفوليو والكوميـــديا الراقية بين أورسينو وفيولا وأوليفيا · أما المسرحيات الرومانية لبلاوتوس ، فتعتبر عادة كوميديات هابطة كما هى الحال فى المسرحيات الاسبانية للوب دى فيجا ، أما فى المسرح الحديث فان المسرحيات : « الأخ فار » Brother Rat و « خدمة الحجـــرة » Room Service و « ثلاثة رجال على ظهـــر فـــرس » Three Men on a Horse ، أمثلة جيدة للكوميديا الهابطة · وكذلك معظم المسرحيات السينمائية لاخوان ماركس ، ومعظم المسرحيـــــات القصيرة (اسكتشات) الهزلية · a Spine

اذا ما تناول المرء الكوميديا الراقية والهابطة فيجب أن يضع فى ذهنه أن هاتين الكلمتين لا تنطويان على معان حسنة او رديئة · ليس لهما معان وصفية على الاطلاق ، بل مجرد معان تفسيرية · فتتناول الكوميديا الراقية أنواعا معينة من المواد بطريقة معينة · وتتناول الكوميديا الهـــابطة أنواعا أخرى من المواد ، بطريقة مخالفة ·

كثيرا ما يحدث التباس ، لسوء الحظ ، بين الكوميديا المبالغ فيهــــا (فارس farce) وبين كل من الكوميديا الراقية والهابطة · والحقيقة

هى انها قريبة الشبه جدا بهما • ولكن الكوميديا المبالغ فيهـــا تختلف عن كليهما فى المادة والأسلوب • فهى كوميديا مبالغ فيها بدرجة كبيرة • انها موقف ، او كوميديا باسلوب التهويل أو التضخيم الى درجة عدم التصديق • ولنأخذ مثلا ، مسرحية أوسكار وايلد ، التى عنوانها « اهمية أن يكون المرء جادا » • فهذه المسرحية التى هى صلف زائد الحد لعجرفة الطبقات العليـــا البريطانية ، وكثيرا ما يلتبس بينها وبين الكوميديا الراقية ، ويتـم اخراجها على انها كوميديا راقية • ولهذا السبب ربما اسىء اخراجها اكثر من اية مسرحية كتبت • فاذا اخرجت بخفة وباسلوب عظيم ومبالغـــات بارعة ، ومثلها ممثلون مهذبون امكن أن تكون متقنة كاملة • واذا أخرجت بجدية وبطريقة واقعية ، حتى ولو كان الممثلون اكفاء ، صارت هذه المسرحيـــة القديمة لأريستوفانيس ومن أمثلتها « الطيور The Birds » و « الضفادع The Frogs » ، وفى « كوميديا الأمزجة "Comedy of humours" تاليف بن جونسون والمسرحيات الحديثة « لوف Luv والخرتيت » • ليست هذه مسرحيات يمكن ان يتناولها غير المتمرنين ، بدون عناية • فهى تحتاج الى قدر بالغ من المهارة والابتكار والعمل الخيالى للمحافظة على دوام بقائهـــا مبهجـــة •

ربما كان موليير الحالة الكلاسيكية لهذا النوع • ومن المؤكد أن موليير شغل بالنقد التهكمى لأخلاق ومظاهر ادعاءات المجتمع الفرنسى المعاصر • ولذلك ، فمن المفهوم ان كثيرين يخطئون فى اعتباره مؤلفا للكوميديا الراقية• وبسبب مواقفه البذيئة التى لا تعرف الحدود واشخاصه الواضحين ، يخطىء كثيرون اخرون فى اعتباره كاتبا للكوميـــــديا الهابطة • بيد انه لا هذا ولا ذاك ، انه كاتب للهزليات المبالغ فيها ، واشخاصه : طرطوف والمريض بالوهم ، ورجل من الطبقة الوسطى (البورجواز) ، اشخاص هزليـــــة كلاسيكية مبالغ فيها الى درجة قد لا يمكن تصديقها • واذا أخرجت مسرحيات موليير على أنها كوميديات راقية ، بدت تافهة وعديمة الروح • واذا أخرجت على أنها كوميديات هابطة ، بدت فظة ومبتذلة • يجب اخراجها بالأسلوب الملتهب والمبالغ فيه الذى كتبت به ، اذا اريد لها أن تبدو بالحماس والذوق الفطريين فى مظهر الكوميديا المرتجلة •

الدراما Drama

« الدراما » مصطلح جامع شامل ، ومن العسير تحديده ، ويشـــمل تقريبا كل المسرحيات التى تواجه النظارة بعد تناول مادتها تناولا جديا • وفى الوقت نفسه ، تصف نمطا خاصا من المسرحيات الجادة التى لا يسهل وصفها باى مصطلح آخر • والدراما ، بمعنى آخر ، قسم وقسم فرعى •

اما « التراجيديا » فلها معنى محدد جدا خاص بها • فالتراجيــديا صورة من الدراما ، ولكن ليس كل دراما تراجيديا • وربما كان من السهل جدا فهم هذه الكلمة اذا اقتصرت على اقدم معنى كلاسيكى لها •• وينسب هذا المعنى الى الاغريق كما وضعه أريسطو • « فالتراجيديا » بهذا المعنى ، تصف محاولة من فرد سامى العقل رفيع المكانة ، لتنفيـــذ عمل مطلوب اجتماعيا أو اخلاقيا • ويعاكس القدر بطل التراجيديا ثم يهلكه فى النهاية • وعادة مايصور هذا البطلذا عيب غير ظاهر فىخلقه وسلوكه•وبالاختصار، تحتاج التراجيديا الى بطل منكود الحظ منحوس الطالع ، ذى مركز لا ينازع ، وتتطلب منه أن يطمح الى هدف سام • ثم تجعله يخفف ويهلك بسبب « عيب قاس » داخل نفسه •

من الجلى أن هذا التعريف للتراجيديا تعريف خاص ، ومقصور عليها نوعا ما • ولكنه التعريف الوحيد المنطبق على الصيغة المطلوبة لانتـــاج الأثر الذى توقع الاغريق أن تحدثه التراجيديا على النظـــارة ـ اى تظهر العواطف عن طريق استدرار العطف والفزع •

ومنذ عهد الاغريق ، لم تكتب غير قلة من التراجيديات الأصيلة حاولها سنيكا الرومانى ، وكالديرون ولوب دى فيجا الاسبانيين ، وآخرون • ولكن بقى لخريستوفر مارلو ووليم شكسبير الاليزابيثيين أن يسموا بالتراجيديا ثانية الى المستوى الذى وصلت اليه على يد ايسخولوس وســـوفوكليس ويوريبيديس •

بذلت جهود مضنية بعد العصر الاليزابيثى لاحياء التراجيديا ، غير أنه لم ينجح من هذه المحاولات سوى القليل • فحاول بيير كورينى وجــان بابتست راسين لاعادة خلق التراجيديا الاغريقية بفرنسا ، لدرجـة انهمـا

استعملا الفكرة الاغريقية ·وفى انجلترا اقتصر كل من جون درايدين وتوماس اتواى على استخدام الطريقة السائدة فى أواخر القرن السابع عشر والفا ما يعرف باسم الدراما البطولية heroic drama · أما جوهان فون جوتيه وجوهان فون شلر فنالا مكانه أكثر بقاء فى دراما القارة الأوروبية (اى أوروبا بغير الجزر البريطانية) · ولما قدم برناردشو « القديسة جوان » ، وقدم يوجين أونيل « صارت الكترا حزينة » ، وقدم ماكسويل أندرســـون « مارى الأسكتلندية » و « اليزابيث الملكة » ·· فربما وصلوا بهذه المسرحيات الى أقرب ما يكون من التراجيديا الحقيقية فى الدراما الحديثة ، ولكن ما من مسرحية من هذه ، مع امكان استثناء « القديسة جوان » كان لهـــا على نظارتها نفس الأثر الـــذى كان للتراجيـــديات الاغريقية والاليزابيثية على نظارتها ·

الواقع ، أن معظم المسرحيات الجادة المؤلفة للمسرح الحديث تقع تحت القسم الفرعى « دراما » · فاذا ما بدأنا بمسرحيات المشاكل التى ألفها هنريك ابسين ، فان المصطلح « دراما » يضم المسرحيات الاجتماعية التى وضعها اوجست ستريندبرج ، وجون جالزورثى ، وماكســـيم جوركى ، وجيرهارت هوبتمان ، ومسرحيات الشـــخصيات character plays التى ألفها كل من انطون تشيكوف ، وأونيل ، وتنيسى ويليامز والمسرحيـــــات الموضـــوعية thesis plays لكل من كليفـــورد أودتس ، وليليـــان هلمان ، وآرثر ميلر · فالدراما هى المحاولة الأمينة لأن تقدم بمصطلحات درامية dramatic terms مشكلة شخصية أو اجتماعية جادة يتوقع لها أن تثير استجابة عاطفية أو ذهنية مطلوبة ، تثير ذلك فى جمهور له وزنه · وعمـــوما ، تكتب الدراما الحديثة بأسلوب واقعى لتيسر على الجمهور التعرف على الشخصيات أو المشكلة موضوع المناقشة ، ولكن ما من سبب لعدم كتابتها بأسلوب آخر كما كانت تكتب غالبا ·

أما « الميلودراما "melodrama » فيمكن أن تسمى بحق « الدراما الزائفـــــة Spurious drama » ، وتفتقر الى النوايا الأمينة للدراما · فهى تميل الى صدم النظارة واثارتهم اكثر من حثهم أو تحريك عواطفهم ، اذ ليس لديها الوقت الكافى لتصـــوير الشخصية characterization

واثارة العـــواطف motivation ، ولكنها تفضل الحصول على أهدافهـا بتطورات مذهلة ، أو الحصول على العاطفة الرخيصة أو التمثيل العنيف غير المحرك للعواطف . وقد أطلق عليها المخرج الانجليزى هارلى جرانفيل باركر، اسم « دراما التاثير بغير داع » . والحقيقـــة أن المصطلح « ميلودراما » ، استخدمه ، فى الأصل ، الفرنسيون ليدل على الدراما التى تعتمد على خلفية من الموسيقى لتزيد من شدة لحظة مشوقة ، أو لتزيد من ادرار الدموع خلال منظر عاطفى عميق . وعلى الرغم من أنها لا تستحق أن تعتبر فنا دراميـا جديا ، فلا ننكر أن بوسعها أن تقدم سهرة ممتعة تماما فى المسرح ، كما يمكن أن يكون لها أثر اجتماعى أو سياسى عميق على الدولة ، مثلا لذلك « كـوخ العم توم » .

هناك نوعان رئيسيان من الميلودراما فى المسرح الحديث : النوع الأقدم، وهو الملىء بالألوان ، مثل « الأكترون » ، و « كاميل » ، و « يتامى العاصفة» والنوع الأحدث ،وهو المسرحيات المشوقة أو مسرحيات الألغاز mystery plays مثل « دراكولا » و « لابد لليل أن يهبط » ، و « انتظر حتى يأتى الظلام » ، و « البوليس السرى » .

ومع أن القسمين الرئيسيين : « الكوميديا » و « الدراما » ، يضـــمان معظم المسرحيات المؤلفة ، للمسرح ، فهناك نوعان آخران لايدخلان بسهولة تحت هذين النوعين . انهما : الفانتازى fantasy ، أو المسرحيـــة المتغيرة النهج ، والمسرحية الواقعية the topical documentary

قد تكون « الفانتازى » هزلية الأصل ، كما فى « زيارة لكوكب صغير » أو «بل» أو « الكتاب والشمعة » أو « بيتربان » أو قد تكون جادة الأصل كما فى « المقيد من الخارج » أو « ميدان بركلى » أو « الموت يأخذ اجازة » أو « فى وقت مستعار » . وعلى أية حال ، فنظارة الفانتازى يقبلون المواقف الغريبة الأطوار التى لا يمكن أن تحدث حقيقة ، ثم يفكرون فى العواقب أن حدثت .

أما « المسرحية الواقعية » فغالبا ما تكون على نقيض تلك اذ تتنـــاول مختارات ومسلسلات من الأحداث والوقائع التاريخية للبرهنة على موضـــوع

عناصر المسرحية Elements of the Play

لجميع المسرحيات ، هزلية كانت او جادة ، عناصر معينة مشتركة فيما بينها جميعا ، فمثلا ، تختص كلها برواية « قصة » ، اما بسيطة او معقدة ، او غامضة او واضحة • ولما كان المؤلف المسرحي يرغب فى أن يحكى لنا قصة محكمة قدر المستطاع ، اذن فهو مضطر الى وضع حبكة لها ، اى يرتب العناصر أو المشاهد التمثيلية episodes أو الأحداث ، كى تحدث فى ترتيب زمنى ينتج اقوى أثر أو صدمة على النظارة ، وطالما انه يرغب فى جعل قصته مفهومة كى يحس بها الجمهور المشاهد فانه يضطر الى روايتها عن طريق الشخصيات ، اى اناس يستطيع النظارة ان يتعرفوا عليهم • ويحتاج هؤلاء الأشخاص الى « لغة » كى يفهمهم المتفرجون • وبما أنهم سيظهرون على نوع ما على المنصة منفصلين عن النظارة ، فان أجسامهم وحركاتهم مع اية خلفية يمثلون امامها ، تكون نوعا من « المنظر » • وأخيرا بما انه لابد أن يكون لكل مسرحية اثر عاطفى معين ، على النظارة اثناء عرضها ، فيقال ان للمسرحية « مناخ عام او حالة مزاجية خاصة mood » • اذن ، فجميع المسرحيات تشترك فى أن يكون لها قصة وحبكة، وشخصيات ، ولغة ، ومرئيات مسرحية (منظورات) أو مناخ عام ويجب أن يكون لها فكرة اى باعث ومغزى رئيسى أو كما قال قسطنطين ستانسلافسكى، « عمود فقرى » أو « محور مركزى a spine » •

وبالطبع ، تختلف هذه العناصر فى اهميتها بين شتى المسرحيات ومختلف المؤلفين • ويبدو أن اللغة ذات اهمية عظمى لدى اوسكار وايلد ، ونويل كاوارد • اما برناردشو ، فيعتبر اللغة والأشخاص والفكرة ، بالغة الأهمية • ويعتبر تشيكوف الأشخاص والمناخ العام ، عظيمى الأهمية ، بينما تاتى الحبكة والأشخاص والفكرة فى القمة لدى هنريك ابسين ، ويعتبر شكسبير كلا من القصة والحبكة والأشخاص واللغة متساوية فى الأهمية • وفى معظم مسرحيات الميلودراما ، تكون للقصة والمناخ العام والحبكة ، الأهمية الأولى •

ولكى يتسنى للممثلين القيام بأدق تمثيل وأكثره اتزانا ، يتحتم على المدير director أن يتعرف على اى عناصر المسرحية المطلوبة ، أكثر

اهمية ، ويتأكد من أن تلك العناصر قد نالت التأكيد المناسب فى الاخراج ٠ وبمعنى آخر ، من الغباء أن تؤكد القصة فى مسرحية يكون جل اهتمامها باللغة ، ومن المحتمل الا يكون هناك كثير من القصص يستلزم التأكيد ٠ كذلك من غير المجدى تمثيل ميلودراما من أجل الأشخاص أو اللغـــــة ، فهذان العنصران عرضة لأن يكونا أقل العناصر أهمية ٠

الأســـلوب Style

بالاضافة الى العناصر العامة بين جميع المسرحيات ، هناك مظـاهر أخرى يجب أن توضع فى الاعتبار ، اذ سيكون لها ايضا علاقة بكيفية اخراج المسرحية ، ومن أهم هذه المظاهر الأسلوب ٠

« الأسلوب » كلمة نجد بعض الصعوبة فى تحديد معناها ٠ والأسلوب، اساسا ، هو الطريقة التى تكتب بها المسرحية ، أو التى تصور بها صورة ، أو يخطط بها مبنى ٠ ويتألف الأسلوب من طرق تعبيرية معينة ، أو طرق فنية يتناول بواسطتها الفنان ، عادة ، انماط معينة من المادة ، أو يحل بها أنواعا معينة من المشاكل ٠ ورغم أن كل فنان يترك ، بهذه الطريقة ، اثره الخاص على عمله ، فان غيره من الفنانين فى نفس مجاله ، الذين يعملون فى نفس الظروف ونفس الموضوع والقيود الفنية والآثار الاجتماعية ، عرضـــة لاكتساب طرق فنية مشابهة ، فينتج عن هذا اسلوب عام ٠ فمثـــلا ، لكل المصورين التأثريين أساليبهم الخاصة فى رؤية الحقيقة ووضع الألوان على القماش ٠ ولكن لهم ايضا مشابهات ملحوظة فى الأسلوب ، ونظرة جعلتهم يكونون مجموعة أو مدرسة ، فاقتضى هذا استعمال كلمة توضح ذلك ٠ وهكذا يستطيع الانســـــان أن يفرق بين التأثريين واصحاب الأســـلوب الوحشى the fauvists ، وذوى الأسلوب التكعيبى والكلاسيكيين the classists والـــواقعيين the realists والتجريديين ٠ والفروق بينهم ، الى حد كبير ، فروق فى الأسلوب ٠

وما نفكر فيه كأسلوب فى المسرح يتعين ، الى حد كبير ، بالظروف التى تكتب فيها المسرحيات وتخرج ، فى وقت معين او بيئة معينة ٠ ولاتتضمن هذه الظروف ، فقط ، السمات الطبيعية للمسرح نفسه ، ولكن كذلك الجو

الأخلاقى والروحى والذهنى للمجتمع ، ونظرة الجمهور الى المسرح ، وحجم ونوعية وأمزجة رواد المسرح وسفسطتهم ٠

وفى بلاد الاغريق ، فى القرن الخامس ق٠م٠ عندما بلغت التراجيديا الاغريقية ذروة مجدها على يد كل من أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس، كان المسرح تعبيرا لأعمق المشاعر الدينية للشعب ٠ نشــــات التراجيديا بالمسرح الدنس الذى كان يعرض فى المسرح كل ربيع لتكريم ديونيسوس اله الخمر والاخصاب المحبوب كثيرا وعلى مر السنين نشات التراجيديا وتطورت حتى اكتسبت شكل واضحا ، واخذت تعبر عن نظرة الاغريق الأصلية الى الحياة والى الآلهة ٠ وزيادة على ذلك ، اكتسبت قوة بالمناظر المسرحية التى صممت خصيصا لتمثيلها ، وبمجموعة من العادات المتفق عليها لتساعد على الاتصال بين الممثلين والنظارة ٠

يرجع التطور فى نشاة بعض هذه العادات الى التحريمات والممنوعات الدينية ، غير أن الجزء الأكبر يرجع الى الظروف الطبيعية للمسرح نفسه ، فقد صار المسرح الاغريقى ، فى عصر أيسخولوس ، مدرجا ضخما حفر فى جانب تل ليتسع لجلوس ١٢٠٠٠ أو ١٥٠٠٠ متفرج (انظر شكل ١ ــ ١) ٠ وتمتد صفوف المقاعد الحجرية المحيطة بالمنصة ، الى حوالى ثلثى رقعـــة مسطحة دائرية تعرف باسم « موضع العمل » (أوركسترا) orchestra يقع التمثيل فوقها ٠ وفى الطرف الأخير من الجزء المفتوح من ذلك المدرج ، مبنى طويل منخفض يطلق عليه اسم« مقصورات الممثلين a skene » ، يدخل ويخرج من أبوابه الممثلون واعضاء الكوروس ٠ وقد جرت التقـــاليد قبل أيسخولوس أن يقوم بتمثيل المسرحية كلها ممثل واحد ، بالاضافة الى قائد الكوروس (اضاف أيسخولوس الممثل الثانى ، واضاف سوفوكليس الممثل الثالث) ، اذن ، فقد كان من الضرورى لهذا الممثل الفرد ، وكان ذكرا دائما، أن يمثل عدة أدوار لكل من الرجال والنساء ، فاستخدمت ملابس واقنعـــة costumes & masks تقليدية لتزويد النظارة ببعض وسائل التعرف المباشر على صاحب الدور الذى يمثل فوق المنصة ٠ وكانت الأقنعة ذوات فتحات واسعة عند الفم ، صممت لتضخم صــــوت الممثل بحيث يصل الى الصف الأخير من المقاعد ٠

كان لحجم المسرح اثر على الاخـــراج ، وكان يتطلب أن تكون جميع

الحركات بطيئة ودالة على العظمة • وأن تكون جميع الايماءات gestures واسعة ملحوظة • فالحركات السريعة ، والايماءات الصغيرة ، تضيع من جزء كبير من المتفرجين • كما أن الحجم يضطر المؤلف المسرحى لأن يكتب ما يعادل الكلام الفردى (المونولوج monologue) بدلا من الحـــوار (الديالوج dialogue) ، وحتى لو كان على منصـــة المسرح ممثلان فحسب ، فان النظارة كانوا يجدون صعوبة فى تحويل انتباههم بسرعة من ممثل الى اخر ، ثم الى الأول ثانية ، كما يحتاج الحوار • واخيرا اندمج الحجم مع التقاليد لاجبار المؤلف على كتابة فقرات وصفية طويلة أو ذات مناخ عام من أجل الكوروس ، ليسمح لممثليه بوقت يغادرون فيه المنصـــة ليستبدلوا ملابسهم واقنعتهم بغيرها ، ثم يعودوا كاشخاص آخرين •

نشأ عن مجموعات الظروف هذه أسلوب نعرفه الآن باسم « الأسلوب الكلاسيكى » • انه أسلوب شكلى سام ، عظيم الوقار والبساطة والصراحة يناسب ، بطبيعة الحال ، مناخ التراجيديات ومادتها الموضوعية ، والمكتوبة خصيصا لها • ولكل واحد من كتاب التراجيديا الاغريق خصائصه الأدبيـة ووجهة نظره وما يميل الى تفضيله من المادة والطريقة • ومن الضرورى أن هناك كثير من الطرق الفنية مشتركة فيما بينهم ، ونطلق الآن على هذه الطرق الفنية « خصائص الأسلوب الكلاسيكى » •

حدث نفس هذا النوع من عملية التطور فى نشأة الأسلوب الرومانتيكى الذى أزدهر فى انجلترا ابان العصر الاليزابيثى • اما فى القارة الأوروبية ابان القرن السادس عشر فى أوج عظمة عصر النهضة ، فان المسرح ، الذى كان طوال العصور الوسطى منحة خلقية وتعليمات دينية من الكنيسة الى الشعب ، كان عبارة عن درجات كدرجات السلم ومصاطب خشبية موضوعة فى ساحة المدينة ، ثم اخذ يتغير فى كل من الصفة والموضع • ففى ايطاليا واسبانيا ، وبعد ذلك فى فرنسا ، انقسم الى قسمين ، اتخذ أحدهمـــا صفة التنـــــكر masque أو الصفة الرعوية pastoral ، وانتقل الى القاعات الكبرى فى القصور ، لتسلية افراد طبقة الأريستوقراطيين • اما القسم الآخر ، فكرس نفسه للموضوعات السياسية والاجتماعية التى تهم عامة الشعب ، وبقى فى الخلاء فوق مصاطب خشبية ليصير مسرح النقد المرتجل المعروف باسم الكوميديا المرتجلة •

أما فى انجلترا ، فانتقل المسرح الشعبى الى أروقة المحكمة بدات عدة جمعيات مسرحية متجولة تعرض الكوميديا والدراما لتسلية جميع طبقــات الشعب • وبازدياد شهرتهم شرعوا تدريجيا يشيدون المبــانى الخاصة فى منطقة لندن لتزويد الجمعيات المسرحية الجائلة بمقر مستديم • ولما كانت هذه المبانى مصممة على نظام أروقة المحكمة التى جاءت منها هذه الجمعيات، اتخذ المسرح الاليزابيثى شكلا بيضاويا او مثمنا (انظر شكل ١ ـ ٢) عند أحد اطرافه حائط به مايلزم للمسرح من أبواب وشرفات وقوائم للستائر وغير ذلك مما يحتاج اليه • ويقع أمام هذا الحائط منصة stage ، أو مكان للتمثيل ، بارزة وسط موضع المتفرجين • وأمام المنصة مباشرة منخفض « للرعاع » • اما الشرفات المريحة الموجودة حول الجوانب الثلاثة الأخرى، فاعدت لجلوس الوجهاء الذين يدفعون أجرا اكثر • واما الجــوانب فكانت تحجز أحيانا للنبلاء • ولما كان الممثلون يعتمدون على الضوء الطبيعى لاظهار

انفسهم ، فلم يكن هناك سقف فى الجزء الأوسط من المسرح ، ولزم التمثيل فى ساعات النهار •

اذن ، فقد كان هذا هو المسرح الذى وجده شكسبير عندما ذهب الى لندن فى سنة ١٥٨٨ • ولكنه وجد اكثر من المسرح : وجد العناصر الأساسية للأسلوب ـ وجد اسلوبا اليفا ومرنا وغزير الزخرف انشاه سابقوه جون لايلى وتوماس كيد وخريستوفر مارلو لتحويل قصص المغــامرات العظيمــة التى يطلبها الجمهور الانجليزى ، الى مسرحيات • هذا هو الأسلوب الذى نطلق عليه اسم « الأسلوب الرومانتيكى » •

وكما هى الحال فى الأسلوب الكلاسيكى ، فقد تكون معظم الأسلوب الرومانتيكى تبعا للظروف التى اخرجت فيها المسرحيات ، فى مكان وعصر معينين • كانت انجلترا فى عصر اليزابيث الأولى ، آخذة فى التغير السريع• كانت منذ عهد قريب ، قد انفصلت عن كنيسة روما وقطعت علاقاتها بهــا • وكان فرنسيس دريك وسيرولتر رالى يجوبان البحار السبعة طلبا للمغامرات والنهب ، كما دمر الأسطول الاسبانى الأرمادا فى بحر المانش ، فتحطمت عظمة اسبانيا ، الى الأبد ، كقوة عالمية • وزيادة على ذلك ، فان قوى التعلم، التى انطلقت من عقالها بواسطة النهضة، وحثها على التقدم اختراع الطباعة،

غزت الجزء الشمالى من المملكة ، ولكنها تركته فى حالة اضطراب بالغ ٠ وباختصار ، كانت انجلترا مزهوة ومضطربة وبسيطة ومتلهفة الى المغامرات ومتعطشة الى العلوم والمعارف وواثقة تماما من مستقبلها ٠ كانت على وشك نيل العظمة وتريد أن تعرف كيف تصير المملكة عظيمة ٠ وبدا أن المسرح هو المكان الذى يمكن الحصول منه على المعلومات ٠

بيد انه كانت هناك مشاكل ٠ لم تكن الظـــروف الطبيعيـــة للمسرح الاليزابيثى نموذجية لتمثيل الدراما البطولية heroic drama التى كان الجمهور الانجليزى يتلهف الى رؤيتها ٠ غير انه كادت المناظر المسرحيـــة الا تكون موجودة بالمسرح الشعبى الاليزابيثى لذا اضطر الكاتب المسرحى الى أن يجعل مناظر المنصة كلاما فى كل مرة يغير فيها المنظر ٠ وبما انه لم يكن هناك أى اعداد لمحاكاة الأصوات أو للاضـــاءة ، صار لزاما على المؤلف المسرحى أن يضع أوصافا مقنعة تعبر عن ضوء القمر أو زمجرة العواصف الثائرة ، كلما وجد ضرورة لذلك ٠ كما زاد من اهتمامه باستعمال اللغة ٠ فلكى يحصل على الأثر الكامل لمسرحية « تامبورلين » أو « هامليت » أو « ماكبيث » ، كان لابد له من أن يخرج النظارة من عالم حيـــاتهم المألوف الى عالم المسرحية ٠ لم تكن الطبيعة المألوفة للعلاقة بين الممثلين والمتفرجين توصل الى هذا الحد من الخداع السمعى والبصرى ٠ واذ افتقر هذا المؤلف المسرحى الى كل عون يساعده ، لجأ الى اللغة وحدها يجد فيها ضالته ٠

اذن ، كان عمله أن يسمو بمادة موضوعه وأشخاصه الى درجة البطولة المطلوبة ، عن طريق اللغة وحدها ٠ لم يكن النثر وافيا بالغرض اذ كان قريبا جدا من اللغة الدارجة فى الحياة اليومية للشعب ، وبذا لاتزود المسرحية بأى ايهام على الاطلاق ٠ جرب الشعر عدد من المؤلفين المسرحيين فى أوائل العصر الاليزابيثى ، فاذا به يسير على وتيرة واحدة آلية ٠ وأخيرا حل مارلو وشكسبير المشكلة عن طريق الشعر المنثور ٠ فبواسطة هذين الرجلين صار الشعر المنثور ، ذو الأبيات المكونة من عشرة مقاطع ، مع التغير بين آونة وأخرى فى الوزن والقافية ، صار أقوى وسيلة مرنة للتعبير المسرحى ، أمكن استنباطها ٠

أما الأسلوب الرومانتيكى (ويجب عدم الخلط بينه وبين الشـــعراء الرومانتيكيين لأوائل القرن التاسع عشر) ، فيتميز بقوة الواقع والعاطفة

الجياشة والبلاغة الرنانة لتلائم أذواق النظارة للاثارة والمغامرة • ولكنه يتميز أيضا بالهمسات الرقيقة والمناجيات التأملية الدالة على الطبيعة الودية للمسرح الذى نشـــــأت فيه • وفوق كل شيء ، فان الدراما الرومانتيكية romantic drama هى دراما للتمثيل • ولما كان غرضها ، منذ بدايتها ، هو الحصول على آثار عظمى بوسائل محدودة جدا ، التزم الممثل ببذل مجهود أكبر مما يتطلبه أى نوع من الدراما خلق من قبل نشاتها أو منذ تلك النشاة • وسواء مثلت الدراما الرومانتيكية فى مسرح اليزابيثى ، أو فى مدرج خلوى outdoor amphitheatre أو فى مسرح حديث ذى واجهة ، يجب أن يمثلها ممثلون ماهرون فى استخدام اصواتهم ، بارعون فى نطقهم الشعر المنثور ، خفاق الحركة بأجسامهم ، وعميقو الفهم للشخصيات • والأسلوب الرومانتيكى فى الوقت نفسه فخم وجزل ، ونبيل وانسانى ، وصلب ولين • هذا ، ويحتاج التمثيل بالأسلوب الرومانتيكى الى قوة عظمى وضبط نفس بالغ وانسجام عظيم ، وذوق مرهف الحس • ورغم أن مسرحيات شكسبير مثلت ، اصلا فوق منصة صغيرة محدودة الأثاث وبدون مناظر ، فان ذلك لم يحط من قدرها اطلاقا من حيث الفكرة والمفهـــوم والعـــاطفة والحبكة والشخصية واللغة ••• حشرت هذه العناصر معا قدر المستطاع ، حتى يتسنى للمؤلف المسرحى أن يستخدمها مندمجة معا • ولكى تحظى بالبقاء والحياة اليوم ، يجب أن يسمح لها بالاحتفاظ بنفس التكامل الى درجة الفيض •

اما « الأسلوب الواقعى » الذى كتب له أن يزدهر على يدى ابسين فى اواخر القرن التاسع عشر ، وما زال هو الأسلوب الشائع فى المسرح الحديث، ويحظى بتطور مستمر طويل • ويمكن تتبع بداية نشاته الى ايطاليا فى أواخر القرن السادس عشر عندما انتقل المسرح ، لأول مرة ، الى المبانى المسقوفة والى منصة ذات واجهة وجوانب proscenium وسرعان ما وصل ذلك المسرح الى فرنسا • ومع اصلاحات شـــارل الثـانى فى عام ١٦٦٠ عبـر المانش الى انجلترا •

لما انتقلت الدراما الى داخل المبانى وانحصرت فى منصة ذات واجهة وحـــــوائط a framed stage صار من الضرورى تزويد المسرح بالاضاءة الصــــــناعية artificial lighting : الشموع أولا ، ثم مصابيح البترول ، ثم غاز الاستصباح ، وأخيرا الكهرباء • الا أن هذا الانتقال جعل

من الممكن أيضا تقديم دراما ذات مناظر مصـــورة painted scenery فكانت هذه اخر خطوة فى خلق محاكاة واقعية للحقيقة · هذه المحاكاة هى التى أضفت على المسرح مواصفاته منذ ذلك الوقت ، فحــــددته فى بعض النواحى واطلقت له العنان فى نواح أخر ·

كان الأسلوب الواقعى realism ، كما نعرفه اليوم ، بطيئا فى مجيئه حتى بعد تاليف الدراما البطولية لدرايدن ، وكوميديا عصر الاحياء والتجديد لكونجريف ، خصيصا للمسرح ذى المناظر proscenium stage الذى يستخدم المناظر المصورة ، فلم تتقدم ايه واحدة من هاتين نحو الواقعيه (الاسلوب الواقعى) ، كما لم يتشكل الاسلوب الواقعى بالدراما الرومانتيكيه لجوتيه وشلر فى المانيا ، ولا لفيكتور هوجو فى فرنسا · لقد بدات الواقعية تاخذ شكلها على يد نيقولاى جوجول فى روســــيا ، واوغسطين سكريب وفيكتوريان ساردو والكسندر دوماس فى فرنسا ، وتوم روبرتسون وارثر بينيرو وهنرى جونس فى انجلترا · واخيرا ، وعلى يد ابسين ، عـــرض المسرح الواقعى للمحاكاة ، كامل طاقته · كما استمر على نفس المستوى تقريبا على يد كل من شو وتشــــيكوف وستردنبرج فى أوروبا ، واونيل وأوديتس وهلمان وويليامز وميلر فى الولايات المتحدة الأمريكية ·

غير أن الأسلوب الواقعى الحديث اتسع كثيرا حتى صـــار مصطلحا نوعيا شاملا اكثر منه محدودا ، وصار هذا الأسلوب يضم عددا من الأقسام الفرعية ، تعتمد كلها ، فى تاثيرها ، على المحاكاة الطبيعية للحقيقة · غير ان كلا منها يختلف فى درجة اختياره للتفاصيل الواقعية ، وفى معالجتـــه لتلك التفاصيل ·

نجد فى احدى النواحى ، النـــوع المعروف باسم « الأسلوب الطبيعى a naturalism » ، الذى يحاول فيه المؤلف أن يوهم بانه لا يتخير اطلاقا ، وانما ينقل ببساطة الى المسرح ، « شريحة من الحياة » بكل ثاليها وشروخها · وقد يكون من أمثلة هذا الأسلوب ، المسرحيات الآتية : « الأعماق السفلى » لجوركى ، و « النساجون » لهوبتمان ، و « منظر شارع » لالمر رايس · او الواقعيات الأكثر حداثة من السابقة : « العلاقة » لجاك جلبر · طبعا ، لابد فى كل عمل فنى، من وجود اختيار فى بعض التفاصيل، أما الأسلوب الطبيعى فيمكن أن يقال عنه ، ان الاختيار فيه اقل بكثير مما فى اى أسلوب اخر ·

و « الأسلوب الواقعي » نفسه ، هو الثاني في جدول الاختيار · والواقع فعلا هو ان الاسلوب الواقعي اختيارى تماما · فيما أنه ليس امام المؤلف المسرحي غير ساعتين ونصف الســـــاعة على الاكثر ، ليعرض هدفه على الجمهور ، فلا يمكنه قضاء وقت طويل في التفاصيل التي لاتحدث تقدما في قضيته ، ولا تلقى ضوءا على أشخاصه · كما يحاول المؤلف المسرحي ، في الأسلوب الواقعي ، ان يكون قريبا قدر المستطاع من محاكاة الواقع · وعلاوة على ابسين وشو وتشيخوف ، فان الامثلة الجيـــدة للاسلوب الواقعي هي المسرحيات الاتية : « رغبة تحت اشجار الدردار » تاليف اونيل ، و « انا حريستى » لنفس المؤلف ، و « استيقظ وغن » لاوديتس ، و « الثعـــالب الصغيرة » لهلمان ، و « معرض الوحوش الزجاجي » لوليامز ، و « الثمن » ميلر ، و « الزوجان الغريبا الاطوار » لسيمون ، و « من يخاف فرجينيـــا وولف ؟ » لادوارد ألبي ·

ياتي « الاسلوب التـــاثرى impressionism » ، في الترتيب بالجدول ، بعدما سبق ؟ ويستخدم الاختيار بنفس الطريقة التي يستخدمه بها الاسلوب الواقعي ، تقريبا ، داخل المناظر الفردية ، ولكنه اختيارى تماما في انتقاء المناظر · يحاول هذا الاسلوب أن يروى قصة بأن ينتقي بعناية تلك المناظر التي توضح ، بأحسن مايكون من التوضيح ، ناحية معينة من نواحي الشخص او يفسر مجرى أحداث معينة · ولما كانت المسرحية التاثرية مقسمة الى حلقات، على عكس المسرحية الواقعية شديدة الحبكة، فهي لاتخلق موقفا أساسيا ، بل تحاول الحصول على أهدافها بسلسلة من التاثيرات · ومن الأمثلة الجيدة لهذا الأسلوب : « آب لنكولن في ايلينويز » و « وفاة بائع متجول » و « فيكتوريا ريجينا » ·

هناك أسلوب أكثر اختيارا من الواقعي والتاثرى · انه « الاســـلوب النسقى أو النمطى stylization » ، ويسمى احيـــــانا « المسرحي theatricalism » أو « الشكلى formalism » ··· ليس في هذا الأسلوب اختيار كثير فحسب للأحداث والتفاصيل ، بل ومبالغة كبيرة في تلك أيضا · ليست الشجرة فيه مجرد شجرة فحسب ، ولكنها نموذج أو ممثلة لجميع الأشجار · وليست المرأة فيه مجرد أم فحسب بل هي روح الأمومة نفسها · تقع معظم كوميديات المبالغة (فارس) الحقيقية ، تحت هذا النوع، كما في معظم مسرحيات برخت ، ويوجين ، وهارولد بينتر · ولكى تكـــون هذه المسرحيات ذات اثر فعال ، لابد ، بالطبع ، من استخدام نفس درجة

التنسيق والمبالغة في التمثيل والتنظيم كما هو مذكور فى السيناريو تماما ٠

والمقابل الطرفى للأسلوب الطبيعى فى الجدول ، هو « الأسلوب التعبيرى » ٠ والحقيقة أن هذا الأسلوب لايخضع لقيود الأسلوب الواقعى ، فهو أولا ، لايختار سوى أهم تفاصيل الموضع locale أو الشخص أو الموقف situation ، ثم يبالغ فى هذه التفاصيل ويشوهها حتى لايمكن التعرف عليها عمليا ٠ وفى العشرينات من القرن الحالى ، اعتبرت مسرحية «رجل والجموع» لجورج قيصر ، أول مثال لهذا الأسلوب ، كما هى ايضا مسرحية « الآلة الحاسبة » لالمر رايس ، ومسرحية R . U . R . لكارل تشابيك ٠ أما اليوم فان مسرحيات المؤلفين صموئيل بيكيت ، وجان جينى ، وغيرهما من شتى المسرحيات التجريبية experimental plays الأخرى لمسرح خارج برودواى ، تبدو من هذا النوع ، كما تبدو كذلك المسرحيات الموسيقية musicals : « الشعر » و « النجم الأعظم » ليسوع المسيح » ، وهنا ايضا يجب أن تكون درجة الاختيار والمبالغة ، هى هى ذاتها ، فى الاخراج ، كما هى فى التأليف ، والا فسد الأثر ٠

اذن ، فالأسلوب الواقعى مصطلح واسع بدرجة معقولة ، يضم جميع المسرحيات التى وضعت للمسرح الحديث لتمثل فوق منصة ذات مناظر ٠ ويحصل الأسلوب الواقعى ، ابتداء من الأسلوب الطبيعى الى التعبيرى ، على اثره بخلق محاكاة للحقيقة ٠ ويطلب من المتفرجين أن يوقفوا عدم ايمانهم ويعترفوا بما يرونه على المسرح كحقيقة ، ولو مؤقتا على الأقل ٠ ولما كانت تلك المحاكاة هشة ، وجب على المدير والممثلين ومصممى المناظر أن يلزموا الحرص الشديد والا يقوموا بما يسبب اختلال ذلك ٠ فاذا ما اختل، لأى سبب أو خطأ من أسباب أو أخطاء عدم الفهم ، فسدت المسرحية ٠

منصة المسرح (خشبة المسرح) The Stage

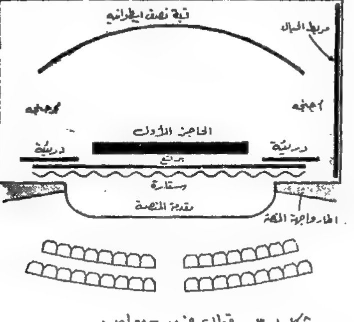
عندما نفكر فى منصبه ، اليوم ، فانما نفكر فى مصطبة مرتفعة فى أحد أطراف حجرة ، يحيط بها اطار نطلق عليه « اطار المنصة proscenium ولكن ، كما ذكرنا فى مناقشة الأسلوب ، لم يكن هذا هو السائد دائما ٠ ففى المسرح الاغريقى القديم عند أول نشأته ، كانت المنصة رقعة كبيرة مستديرة يطلق عليها « الأوركسترا » يحد ثلثيها صفوف من المقاعد المتدرجة ، وخلف الاوركسترا مبنى منخفض يسمى « مرفق الممثلين skene » ، يدخل

الممثلون ويخرجون من خلاله • وفى أوائل العصر الاغريقى ، وأوائل العصر الرومانى لتاريخ المسرح كان مرفق الممثلين يرتفع عدة أقدام عن الأوركسترا، وكان أمامه مصطبة ضيقة استعملت منصة للممثلين ، بينما يظل الكورس فى الأوركسترا أسفل المصطبة • وابان العصور الوسطى كان المسرح يتألف عادة من مصطبة خشبية توضع فى ميدان ما بالمدينة أو أمام كنيســـة • وكانت المنصة فى انجلترا الاليزابيثية عبارة عن مصطبة داخل مبنى غير مسقوف roofless building ، يلتف النظارة حول ثلاثة من جوانبها واحيانا حول جوانبها الأربعة • والحقيقة أن المنصة لم تتخذ صورتها التى نعرفها اليوم الا منذ قرنين أو ثلاثة قرون ليس غير •

قامت حركة عنيفة لتغيير منصة المسرح ، اذ يشعر كثير من الناس فى المسرح ، بأن المنصة ذات الواجهة غير مرنة من الناحية العملية ، وأنهـــا تقيد نوع المسرحية التى يمكن تمثيلها جيدا فيها ، وانها تقف عائقا فى طريق تأليف المسرحيات بحرية أكثر وبطبيعة أكثر عملية • ونتيجة لذلك ، صنع عدد من المنصات المعروفة باسم « منصة الحلبة » ، وهى منصـــــة يجلس النظارة حول جوانبها ، وتناسب كلا من المسرحيات والتمثيليات الموسيقية• ومن احسن أمثلة هذا النوع من المنصات : منصة الحلبة فى ولاية واشنطون ومنصة مسرح الحظيرة Penthouse Theatre فى سياتل ومنصات شتى أنواع « السيرك الموسيقى musical circuses » • كذلك اقيم كثير من المنصات المعروفة باسم « المنصات الممتدة كاللســـــان thrust stages كالمنصات التى فى مسرح فيفيان بومون فى لنكولن سنتر وفى مسرح تيرون جوثرى فى منيابوليس ، وفى شتى مسارح الجامعات •

وبالطبع ، هذه المنصات نموذجية لأنماط معينة من المسرحيـــــات • فتمثيل مسرحيات شكسبير على منصة ممتدة كاللسان هو ببساطة تمثيلها كما كانت تمثل أصلا ، وسرعان ما يظهر أنها ليست بحاجة الى كل زخارف trappings تلك المناظر والاضاءة التى تنفقت عليها فى المسرح الحديث• والحقيقةأن كل ما تحتاجه هو ممثلون اكفاء ذوو أصوات متمرنة أحسن تمرين يستطيعون نطق أشعاره النفيسة، كما أنه يمكن تمثيل مسرحيات موليير، وبن جونسون ، وبلاوتوس وأريستوفانيس جيدا على منصة الحلبة أو المنصة الممتدة اللسان • وما من احد من هؤلاء المؤلفين يعتمد على زخارف محاكاة الحقيقة لاحداث آثارهم •

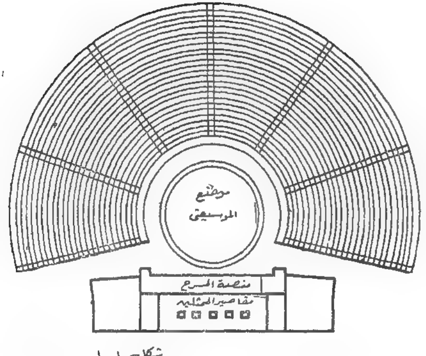
أما جون جالزورثى ، وسير جيمس م • بارى ، وابسين ، وأونيل ، وشيروود ، وهلمان ، وميلر ، وكوفمان ، وهارت ، فيختلفون تماما • فقد وضعت أغلب مسرحياتهم للمنصة ذات الواجهة ، ولا يمكن تجريدهم بسرعة من تدعيم المناظر والأضواء الحاكية للحقيقة دون احداث ضرر بالغ • ورغم أن مسرح الحلبة قد تكون ملائمة تماما للمسرحيات : « الليلة الثانية عشرة » ، أو « طرطوف » ، أو « الطيور » ، فانها تسلب المتعة تماما من المسرحيات : « قدم حافية فى المتنزه » ، أو « خدمة الحجرة » ، أو « الزرنيخ والمخرمات العتيقة » ، وقد تجعل المسرحيات : « وفاة بائع متجول » ، أو « الرغبة تحت أشجار الدردار » ، أو « بيتريان » ، غير مفهومة •



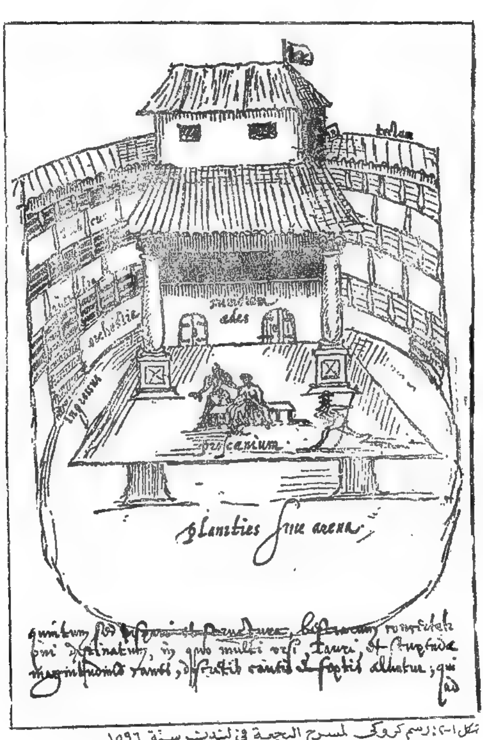
شكل ١-٣ : قطاع فى مسرح معاصر

مقطع عرضى فى مسرح معاصر ، مربط الحبال ، قبة نصف اسطوانية ، مقدم المنصة apron ، ودريئة tormentor وأجنحة wings اطار واجهة المنصة proscenium والبرقع teaser ستار curtain

ومع ذلك ، ففى معظم الأحوال لن يحتاج مخرج مسرح الهواة amateur theatre الى مواجهة مثل هذه المشاكل • سيكون لديه نوع معين من المنصة يعمل فوقها ، وسيكون عليه أن يفعل خير ما يستطيعه



شكل ١ - ١
رسم تخطيطي للمسرح الاغريقي في القرن الخامس



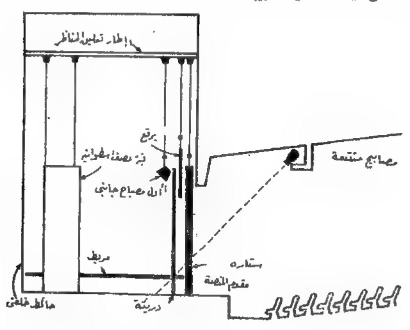
شكل ١-٢: رسم كروكي لمسرح البجعة في لندن سنة ١٥٩٦

FIG 1-2

بما لديه • فان كانت لديه منصة حلية أو منصة ممتدة اللسان ، فسرعان ما سيعرف كيف يختار المسرحيات التى تلائم التمثيل على امثـــال تلك المنصات • وعادة ما سيحتـــاج الى مصطبة عالية a raised platform فى أحد جوانب حجرة ، ويحيط بها واجهة ذات اطار ، على أن تحجب هذه المصطبة عن بقية الحجرة بستار a curtain • وبذا يحصل على منصـــة للعمل • وبما أن معظم المسرحيات التى سيخرجها قد وضعت لمثل هذا النوع من المنصات ، فلن يواجه بعد ذلك الا مشاكل قليلة نادرة تختص بالملاءمة •

المعدات والأدوات ووسائل تسهيل الاخراج Equipment And Facilities

تتنوع المعدات والأدوات التى تزود بها المنصة ذات الاطار تنوعا كبيرا• فبعض المنصات فى المدارس والكليات والكنائس والنوادى الحديثـــة معدة أحسن اعداد الى درجة رائعة ، بينما نجد المنصات الأخرى فى المبـــانى القديمة (الضيقة) ، قد لا تملك الا القليل جدا من المعدات والأدوات ، أو لا تحتوى على شيء منها اطلاقا • ومع ذلك ، فبعض المعدات والأدوات لاغنى عنها لاخراج اية مسرحية تقريبا •



شكل ١ ــ ٤
قطاع طولى فى مسرح

أول هذه المعدات ستار يرفع الى أعلى وينزل أو يتحرك منزلقا الى أحد الجوانب ليظهر التمثيل الدائر فوق المنصة • وعادة ما يكون هذا الستار

من منسوج ثقيل معتم (أى غير شـــفاف) opaque كالمخمل أو الفلور velour ، ويوضع خلف اطار الواجهة مباشرة • (أنظر شكل ١ ـ ٣) •

يجب ان يكون خلف الســـتار مبـــاشرة اطار آخر داخلى an inner proscenium يتكون من ألواح طويلة ضيقة مكسوة بالخيش المصبوغ ، موضوعه • وقطعة مستعرضة ، طويلة وضيقة تسمى « البرقع »• قابلين للحركة حتى يمكن ضبطهما لتلائما الغرض المطلوب للمنظر • كما يجب ان يكون البرقع قابلا للتحرك حتى يلائم مختلف أطوال ألواح المناظر • ويجب طلاء كل منهما بطلاء قاتم كثيف حتى لاتتسرب أضواء المنصة الى الخارج عند اطفاء الأنوار بقاعة المسرح •

والمعدات الضرورية تماما لمنصـــة عملية ، هى اقل عدد من أجهزة الاضاءة • فيلزم المنصة الصغيرة حوالى ثمانية مصابيح متتبعة واثنين أو ثلاثة من المصابيح الغامرة ، وشريطين من المصـــابيح الجانبية ، ولوحة مفاتيح تتحكم فى هذه المصابيح • أما المنصة الكبيرة فيلزمها عدد اكبر مما سبق ، من كل نوع •

غالبا ما كون هناك حيز مفتوح ، بأعلى المنصة ، على ارتفاع يتراوح بين ثلاثين وستين قدما من قاعدتها ، يستعمل لتعليق المناظر او لتخزينهـا ولتخزين المعـــدات الأخرى • ويعـــرف باسم « حيز حفظ المنـــاظر fly space » • ولكى يستفاد عمليا من هذا الحيز ، يجب أن يثبت فوقه اطار من الصلب المتين القوى به بكرات تعليق المناظر pulleys. والى جانب المنصة ساق افقية تستعمل مربطا لأطراف الحبال والأسـلاك (أنظر شكل ١ ـ ٤) • يمكن ، بهذا النظام ، تخزين المناظر والســتائر والسقوف عند عدم استعمالها ، واسقاطها فى مواضعها عند الحاجة اليها • كما يمكن وضع أجهزة الاضاءة فى ذلك الحيز • وهكذا يكون هذا الحيز مريحا جدا •

بعض المنصات مزودة بسقف نصف أسطوانى يمكن بواسطته الحصول على محاكاة للظواهر الخلوية • وأحيانا ، يغطى الحائط الخلفى للمنصـــة بطبقة من الجبس ، ثم يغطى الجبس بلون أزرق سماوى حتى تنعكس عليـه الأنوار فيعطى مظهر السماء • وفى منصات أخرى ، يعلق ستار من الخيش

المصبوغ باللون السماوى ، من انابيب مقوسة على شكل نصف دائرة تلتف حول نصف حيز التمثيل · بيد أنه ، فى أغلب الأحوال ، يعلق ستار مصبوغ باللون الأزرق السماوى ، بقرب الحائط الخلفى · وهذا الستار الأخير ، الذى يجب أن يكون ، على الأقل ، بعرض واجهة المنصة ، يمكن طيه على هيئـة لفافه وتخزينه ، عند عدم استعماله ·

يزود كثير من المنصات ، ولا سيما فى المدارس ، بمجمـــــوعة من الستائر من لون قاتم محايد ، ومن منســـــوج سميك ، كالمخمل او الفلور ، لتستعمل خلفية تفى بجميع الأغراض : للعروض الموسيقية والمحـــاضرات والتمرينات المدرسية · وتتألف هذه المجموعة ، عادة ، من ثلاثة أو أربعة اجنحة لكل من جانبى المنصة ، وثلاث او اربع مصابيح جانبية تعلق بعرض المنصة وبارتفاع السقف · وستارة كبرى يمكن اسدالها فى خلفية المنصة لتحجب الحائط الخلفى · ويطلق على هذه المجموعة ، أحيانا ، « قبة من القمـــــاش a drapery cyclorama » ، غير أن هذه التسمية خطأ · فالقبة ، بالتعبير الفنى ، سطح مقوس acurved surface يقصد به محاكاة السماء ·

عندما تزود المنصة بمجموعة من الستائر ، يكون هناك اتجاه الى استخدامها خلفية للمسرحيات ، حتى ولو لم تكن هناك مناسبة لاستعمالها : واذا لم تكن المسرحية بحاجة الى مناظر على الاطلاق ، أو تحتاج الى مجرد بعض قطع من المناظر ، فان مجموعة الستائر تنفع تماما فى الخلفية · وفى حالة العروض الموسيقية ، تدمج أحيانا ستائر الأجنحة مع ستارة السماء ، وتضاف اليها أجزاء من المناظر لتكون خلفية مناسبة ومع ذلك ، فمن الأفضل، فى المسرحيات الواقعية ، ازاحة الستائر جانبا ، والعمل فى منصة خاوية · وعندئذ لاتكون هناك مشكلة المطابقة · ويمكن تصميم المنظر ليلائم بالضبط احتياجات المسرحية ·

المـمـثـــل The Actor

العمل الرئيسى للممثل ، على الأقل فى المسرح الواقعى الحديث ، هو أن يقنع المتفرجين بأن امورا حقيقية تحدث لأشخاص حقيقيين ، على منصـــــة

المسرح • يجب على الممثل أن يعبر ، ليس عن الأفعال actions والانفعالات الظاهرية فحسب ، بل وكذلك عن الحياة الداخلية للفرد • ويجب أن يفعل هذا بمصطلحات يمكن التعرف عليها ، بحيث تجعل النظارة يقولون : « نعم، هذا حقيقى » • ولكى يكون واجب الممثل أكثر صعوبة ، يجب عليه أن يمثل هذه التأملات مع الممثلين الآخرين المشتركين معه فى نفس المهمة ، وعلى المنصة ذاتها • وهكذا ، نجد قن عمل الممثل مجهود جماعى Joint effort أكثر منه مجهودا فرديا • ولجعل مهمته أكثر تعقيدا ، ينتظر منه أن يجعل تأمله للشخصية ممتعا ، على الأقل ، ومثيرا قدر المستطاع • وهذا عمل عظيم •

ومع ذلك ، فالممثل لايعمل بدون مساعدة خارجية • فالمفـــروض أن تعضده مسرحية جيدة التأليف ، تضم أشخاصا صوروا بعناية ليشتركوا فى عمل قوى الحافز • والمفروض أيضا أن يحظى بمعاونة منظر جيد التصميم حسن الاضاءة يساعد على الايحاء بالحالة واظهار روح المسرحية ، ويعمل على ظهور عمله على خير وجه • واذا كان الحظ لايزال معه ، فانه يحظى بمخرج ذكى يفهم تماما المسرحية والأشخاص ، وتكون لديه امكانيات كافية ليترجم فهمه الى اخراج مفصل شامل •

وحتى مع كل هذه المساعدات ، فلايزال العبء على الممثل ثقيلا • وفى التحليل الأخير ، نجد أن الممثل هو الوسيلة • فان مؤلف المسرحية ومخرجها يتكلمان الى النظارة عن طريق صوته وجسمه • ولكى يكون وسيلة الاتصال الملائمة بحق ، يجب أن يكون الممثل فنانا فى اختصاصه • أى يجب عليه أن ينمى مهارته الفنية وقدراته البدنية الى الدرجة التى يستطيع بها عرض فكره وعاطفته الى جانب الزخارف الظاهرية للشخصية التى يمثلها • وهذا يعنى أنه يجب عليه أن يبذل قصارى جهده لاكتساب السيطرة الكاملة على جسمه وأقصى مرونة ممكنة لصوته ، وأوسع امتداد لفهمه وادراكه ، وأن يقوى مخيلته باستمرار • بهذه الطريقة ، تعمل الموهبة مندمجة مع العزيمة على تنمية فنه • وفى الوقت ذاته ، على المخرج أن يبذل قصـــارى جهده للحصول على أفضل النتائج بما لديه من وسائل •

فاذا ما فهمت العلاقات المسرحية الأساسية ، أعنى المنصة والممثلين والمخــرج فهمـــا واضحا ، أمكننا أن نبدأ بدراســـة اخراج مسرحى theatrical production أكثر تفصيلا •

الباب الثانى

اختيار المسرحية

ربما كان اختيار المسرحية choosing the play هو العامل الوحيد، بل وأهم العوامل جميعا فى تقرير نوع الاخراج · غير أنه من المخجل الا يلقى اختيار المسرحية الا قليلا من الاهتمام · وكثيرا ما يعهد بهذا العمل الى شخص أو أشخاص ليس لديهم سوى القليل من الدراية العملية بالتمثيل، أو ليس لديهم اية دراية على الاطلاق · نتيجة لذلك ، لا يعرفون كيف يقرءون المسرحية حقيقة ·

وفى بعض الأحيان ، تكون قراءة المسرحية فنا قائما بذاته ، اذ تختلف تماما عن قراءة معظم صور التاليف الأدبى الأخرى · فتختلف المسرحية عن الرواية أو القصة القصيرة فى كونها لاتتم على الورقة المطبوعة · انها مجرد سيناريو scenario أو هيكل outline أعد ليملأه الممثلون والمخرج والمناظر والملابس · فاذا لم يكن للقارىء دراية عملية فى شئون المسرح فلن يستطيع أن يعرف كيف يجب ملء ذلك السيناريو أو الهيكل · ولن يتمكن من تحويل المسرحية الى منظر فوق المنصة · ولن يدرك كيف يستطيع الممثل البارع أن ينفث الحياة فيما يبدو شخصية غامضة غير واضحة ، ولا كيف يستطيع المخرج القدير أن يزيل غموض سطر معقد من مسرحية أو يقوم علاقات الأشخاص أو يزود المسرحية بمواقف كانت تفتقر اليها ، ولا يدرك كيف يتمكن مصمم المناظر ذو الخيال البارع من أن يحسن المزاج العام أو يرفع الشدة الدرامية dramatic intensity للمنظر عن طريق الاستخدام الرائع للأنوار والألوان · وبعدم ادراكه للامكانيات الموجودة فى السيناريو ، فانه لايشعر بما تضمه المسرحيات الجميلة من روائع كثيرة ·

ومن ناحية اخرى ، فان القارىء غير المتمرن عرضة لأن يسىء تقدير الامكانيات الموجودة فى السيناريو · وغالبا ما يعجب كثيرا بفكرة ممتعة أو مفهوم مبهج لايمكن ، للأسف ، تنميته بمصطلحات درامية ، أو يهتم بشخصية رئيسية central character جذابة ليس لها اية علاقة على الاطلاق بأى عمل درامى بارز ، أو يستميله حوار يظل يقرؤه صفحة بعد

صفحة ، ولكن من المحزن ان يكون هذا الحوار على لسان أشخاص لا يتعرف عليهم اى فرد من النظارة · فما ان تخرج هذه المسرحية على المنصة حتى يظهر ضعفها واضحا جليا ، فلا يستطيع الممثلون ولا المخرج أن يفعلوا شيئا لاخفاء هذا الضعف ·

بين آونة واخرى ، فى مسرح المحترفين ، تحظى مسرحية تافهة أو ضعيفة بمثل هذا الاخراج الرائع حتى لايدرك النظارة العيوب الأساسية ، فيخدعون إلى الظن بانهم شاهدوا مسرحية بديعـــــة · غير أن هذا نادر الحدوث · واخراج مثل هذه المسرحية بتلك الروعة يحتاج الى قدر عظيم من المهارة والتمرين · لذا ، كان من الحكمة اتخاذ الاحتياطات اللازمة لاختيار مسرحية جيدة وقوية ، مسرحية تستحق كل ما ينفق فى اخراجها من جهد وعرق ، وهذا يعنى انه يجب على المخرج ، وهو المسئول الأخير ، أن يشرف بدقة على عملية الاخراج ·

كيف تختـــار المسرحية How to Select the play

ليست المسرحية « الجيدة » فى حد ذاتها كافية ، بل يجب كذلك أن توافق النظارة الذين سيشاهدونها ، وأن تناسب ، بدرجة معقولة ، الموهبة التى ستقوم بتمثيلها ، وتلائم المنصة التى ستمثل فوقها ، والأدوات والمعدات الموجودة لاخراجهـــــا ، والا ترهق بدرجة غير معقولة ، الميزانيــــة المخصصة لها ·

المتفـــرجون The Audience

لاتقدم المسرحية لمنفعة الأشخاص المشتركين فى اخراجها ، وانمـــا تقدم لمتفرجين ، ولو اننا كنا نود عكس ذلك · لذا يلزم ان تولى اعمــــار المتفرجين ومراكزهم وأذواقهم ومصالحهم ، أعظم اهتمـــام ، وتوضع فى الاعتبار المتناهى الدقة ، عند اختيار المسرحية ·

على المخرج (أو مجموعة المخرجين) . فى مجتمع العـــواصم أن يشترك بقسط وافر فى عملية الاختيار · وبوسعه أن يفترض أن غالبيـــة المتفرجين من المشتركين فى عدد كبير من الأنشـــطة الثقـــافية كالموسيقى

أعظم متعة قد تكون أعظم مضايقة لأولياء الأمور ، والعكس بالعكس غير أن هناك قائمة مسرحيات خاصة بالمدارس الثانوية نشرتهـــا جمعية المسرح الأمريكية تعتبر دليلا مرشدا طيبا · وهذه القائمة خالية من المسرحيـــات التافهة ، رغم أنها تضم مسرحيات مثل « كانديدا » و « القديسة جان » و « جلد أسناننا » و « روميو وجوليت » و « مجنونة شيلوت » البـــالغة الصعوبة لأغلب المدارس الثانوية والكليات ·

وبالطبع يصير الالحاح قويا على جمـــاعات الكليات لاخراج طلائع المسرحيات كمؤلفات برخت وبينتر وبيكيت ومسرح السخفاء · غير أنه من الحكمة أن نضع فى ذهننا أن هذه المسرحيات ـ وغالبا ما تكون عديمـــة الشكل أو الحبكة ـ ليست سهلة الاخراج · واذا كان اخراجها سيئا غدت تافهة بدرجة فظيعة · وعلى ذلك فان الجماعة التى تضع نصب عينيها امتاع عناصر من النظارة الأكثر ميلا الى الأصوات ، قد تنتهى بابعاد الجزء الأكبر منهم ، الذين جل همهم مجرد التسلية ·

وفيما يختص بالنظارة ، هناك أمر عام يمكن عمله بكل ثقة · فكلما قل تفلسف النظارة كانوا أكثر ميلا الى القصة والحبكة والمنظر · أما الأكثر تفلسفا فيميلون الى الأشخاص واللغة والفكرة · وبينما تجد القصة والحبكة والمنظر قبولا مبدئيا من أى نوع من النظارة تقريبا ، فيبدو أن الأكثر تفلسفا يقدرون الرزانة وتصوير الشخصيات وسمو اللغة وطرافة الأفكار · وبناء على ذلك ، فربما كان من سوء النصح لجماعة أن تقدم : شو أو وايلد أو ألبى لنظارة بلدة صغيرة فى داكوتا الجنوبية · غير أنه من المدهش أن تقدم نفس الجماعة شكسبير أو موليير أو أونيل ، فبينما يهتم هؤلاء المؤلفـــون بالشخصيات واللغة والفكرة فانهم يهتمون أولا وقبل كل شىء برواية قصة طيبة قوية بأحسن درجة من الاجادة فى مقدورهم ·

اذن ، فالمسرحية الملائمة لنظارة غير متفلسفين ليست هى المسرحيـــة الضعيفة أو الميلودراما التافهة المليئة بالصخب والفزع ، وانما هى المسرحية الطيبة التى تهتم ضمن ما تهتم ، بهذه العناصر : القصة والحبكة والمنظر التى ينتظر لها أن تلقى قبولا من هذا النوع من النظارة · وقد يتدرج اختيـــار المسرحية فى جميع صنوف الأدب الدرامى ·

والتصوير والأوبرا والباليه ، وأنهم تعرضوا لأنواع مختلفة من الأفكار وأساليب الحياة ، حتى ليجدوا متعة فى أى شىء يقدمه المخرج ، على شرط ، بالطبع ، أن تكون المسرحية ذات قيمة فنية خاصة بها ٠

وفى المدن الصغيرة ، على المخرج ان يلزم حذرا اكثر ٠ لايستطيع دائما ان يختار المسرحيات على أساس قيمتها فقط ، بل يجب عليه أن يضع فى حسابه ميول المدينة نحو الجنس (المذكر والمؤنث) والأجناس والدين وغير ذلك من شتى الأمور الجدلية ٠ ثم اذا أراد أن يتعرض لمعتقدات معينة سائدة ، فلا اقل من ان يكون مدركا للخطر الذى يسير فيه ، فيستطيع دخول الحلبة متحصنا بالدروع ٠

أما فى البلاد الصغيرة جدا ، والمناطق الريفية ، فينبغى للمخرج أن يلزم حذرا أكثر ، فمن المتوقع فى هذه الأقاليم ان تكون التعصبات متغلغلة عميقا ، والقوم اشد تمسكا بنزعاتهم ٠ وفى الوقت ذاته، يجب ان نبين أن المدن الصغيرة تتجه باستمرار الى ان تكون اقل عزلة فى اذواقها وميولها بسبب سهولة الحصول على المجلات والصور المتحركة والتليفزيون ٠ لقد وسعت وسائل الاتصال هذه نظرة الجمهور هناك ، وزادت فى سعة افق سكان البلاد الصغيرة فى كل مكان ٠

ما عاد بالامكان أن نقول بصراحة ان مسرحية كذا وكذا ستروق متفرجى بلد صغير ٠ ليست التفرقة جادة الى هذه الدرجة ، فكل ما يمكن أن يقال تقريبا ، هو انه من المتوقع أكثر ، أن مسرحية بعينها ستروق نظارة بلد صغير ٠

ومن الخطر ، كذلك ، وضع قواعد لاختيار المسرحيات كى تمثل لمتفرجى المدارس والكنائس ٠ فهنا أيضا يتوقف اختيار المسرحية على أعمار النظارة وميولهم وطريقة تفكيرهم ٠ فبعض المتفرجين فى الكنائس قد تشجعهم مسرحيات يونيسكو او البى أو بنتر ، بينما يجدها البعض الآخر مثيرة جدا٠

لما كان متفرجو مسرحيات المدارس الثانوية والمدارس الابتدائية والاعدادية خليطا من الطلبة وأولياء أمورهم ، كانت مشكلة اختيار المسرحية لمثل هذه الجماعات مضاعفة الصعوبة ٠ فالمسرحية التى يجد الطلبة فيها

المواهب الموجــودة The Talent Available

لسوء الحظ ، ليست كل مسرحية تناسب نوعا من النظارة ، وتناسب فى الوقت ذاته الجماعة التى ترغب فى اخراجهـــا • فمن الجلى أن بعض المسرحيات يحتاج الى موهبة أكثر مما لدى جماعة الاخراج صدفة • وقد يفتقر المخرج نفسه اما الى المزاج واما الى الخبرة • وقد يفتقر الممثلون الى كل من الموهبة والخبرة ، وربما افتقر مصممو المناظر والعمال الفنيون ، فى نفس الوقت ، الى الموهبة والخبرة أو الى التخصص •

عند نظر مسرحية للاخراج ، يجب أن يسأل المخرج نفسه أولا : هل انا كفء لاخراج هذه المسرحية بالطريقة التى يجب اخراجها بها ؟ هل افهم هذه المسرحية حقا ؟ هل أوافق على فكرتها الأساســـــية ؟ هل أميل الى اشخاصها الرئيسيين ؟ هل لدى الامكانيات اللازمة لاخراج أصعب مناظرها؟ هل افهم العلاقة بين الأشخاص والدوافع ، فهما كافيا يوضح التمثيل امام المتفرجين ؟ هل انا متحمس فعلا لمشروع اخراج هذه المسرحيـــة ؟ فاذا لم يستطع المخرج الاجابة على كل هذه الأسئلة بالايجاب ، فخير له أن يبحث عن مسرحية غيرها •

ما ان يقنع المخرج نفسه بقدرته على تناول المسرحية ، حتى ينتقل الى المواهب الأخرى التى ستشترك فيها • فيبدأ أولا بالممثلين : هل لديه ممثلون اكفاء قادرون على تمثيل اهم الأدوار ؟ فغالبا جدا ما يتوقف نجاح المسرحية على تمثيل دورين أو ثلاثة ادوار وأحيانا يلزم ممثل واحد للقيام بالمسرحية كلها • وهذا يحتاج الى قدر كبير من الخبرة وحسن الأداء وقوة للانتقــال من شخصية الى أخرى ، كما تحتاج أيضا الى قدر كبير من الطاقة • فاذا لم يوجد لدى المخرج ممثل له هذه القدرات ، فمن الحكمة أن يترك هذه المسرحية •

ليست اهم الأدوار واصعبها توزيعا هى دائما أطولها • فأحيانا يكون هناك أشخاص لايظهرون الا لفترات قصيرة ، وربمــــا فى فصل واحد من فصول المسرحية ، ويتوقف عليهم وحدهم نجاح هذه المسرحية • فاذا لم يمثل هؤلاء تمثيلا صحيحا ، التوت القيم الدرامية وتفكك الاخراج كله • لذا كان من الجلى أن يوازن المخرج باستمرار متطلبات الســـيناريو بالمواهب

التمثيلية الموجودة لديه ، اذا كان عليه أن يختار اختيـــارا حكيما لهذه المسرحية ٠

كذلك عليه أن يفحص مقدرة مصمم المناظر والفنيين الذين يمدونه بنوع الاخراج الطبيعى المطلوب ٠ واذا كانت خطته أن يخرج مسرحية متعددة المناظر ، فهل لديه مصمم مناظر يستطيع تزويده بخطة عملية للاخراج ؟ واذا كان يفكر فى اخراج مسرحية ذات اثار ضوئية معقدة ، فهل لديه مصمم اضواء كفء يستطيع محاكاة الآثار الضوئية ؛ ورجال فنيون قادرون على تنفيذها ؟ ان للاجابة على هذه الأسئلة تأثيرا أيضا على الاختيار النهائى للمسرحية ٠

وسائل تسهيل الاخراج The Facilities

وحتى لو كانت جميع المواهب الفنية والتمثيلية موجودة وتتلهف الى اخراج مسرحية بعينها ، فان وسائل تسهيل الاخراج غير الملائمة ، لتقف حائلا دون اخراجها ٠ فاذا احتاجت المسرحية الى عدة منـاظر وعدد من الأشخاص، فقد تكون المنصة صغيرة تضيق بهم أو تكونقليلة الأثاث والمعدات٠ واذا كانت المسرحية دراما منزلية صغيرة ومألوفة ، فقد لاتتسع لها قاعة متفرجين ضخمة ٠ واذا كانت المسرحية عالية الواقعيـــة تقتضى استخدام معدات عملية ومناظر تعتمد فى اثرها على المحاكاة البارعة للواقع ، فربما لا تلائمها منصة حلبة أو منصة ممتدة كاللسان ٠ اذن ، فمن الأصلح اختيار مسرحية يمكن اخراجها بسهولة وبدون ضغط على وسائل التسهيل الموجودة٠ أن صعوبات الاخراج الممتاز كثيرة بما فيه الكفاية ، منها التغلب على منصة غير ملائمة أو معدات قليلة جدا ، أو قاعة متفرجين غير مناسبة ٠

الميزانيـــة The Budget

وبالطبع ، هناك أخيرا الميزانية التى تستلزم الدراسة ٠ فمعظم جماعات الهواة التى تتقيد بحدود معينة ، لاختيار المسرحية بمبلغ النقود الذى يمكنها أن تحصل عليه من شباك بيع التذاكر ٠ فمن مصدر دخل واحد ، يجب عليهم أن يدفعوا نفقات جميع المناظر والمعدات والاضـــاءة وصنع الملابس أو استئجارها وأثمان التذاكر وملصقات الحوائط posters ونفقات البرنامج

وجميع أجور التأليف royalty costs • ويختلف كل من هذه الأبواب اختلافا كبيرا من مسرحية لأخرى • فاجر التأليف ، مثلا ، يتراوح من لاشيء لمسرحيات من المجال الشعبى العام (شكسبير وموليير وابسين) ، الى ٢٥ دولارا أو ٥٠ دولارا عن كل عـــرض performance لكوميديا برودواى حديثة ، الى ٣٠٠ دولار أو ٤٠٠ دولار عن كل عرض لتمثيلية موسيقية من برودواى • كذلك يختلف أجر الملابس ، من لاشيء تقريبا لكوميديا عصرية ، الى عدة مئات من الدولارات لاستئجار ملابس لمسرحية من شكسبير ، أو لتمثيلية موسيقية جيدة المستوى • يجب ادراج جميع هذه العوامل فى كشف الميزانية عند اختيار مسرحية أو أخرى •

البتر والتغيير فى المسرحية Cutting or Altering the play

يتصادف أحيانا ، عندما تكاد المسرحية أن تكون مطـــابقة لاحتياجات ورغبات جماعة ما ، وتنشأ بعض المشاكل ، أن يسمح بقطع أجزاء معينـــة أو تغييرها حتى تصير المسرحية ممكنة الاخراج • فكثير من مسرحيـــات شكسبير ، مثلا ، ولا سيما التراجيديا ، اطول مما تعود المشاهدون العصريون أن يحتملوا • واذا تحتم عليهم حضور النص الكامل complete text ، تسرب القـــلق والســـأم الى نفـــوسهم وانصرفوا عن الاصـــغاء • وفى هذه الحالة ، يبدو من الخير قطع بعض الأجزاء • ومع ذلك ، يجب اجراء القطعبحذر شديد لتحاشى قطع مادة هامة فى الخطة ، او سطر يوضح حوافز شخصية •

كذلك الحال عندما تتطلب المسرحية اخراجا مكثفا جدا يتضمن كثيرا من المناظر وحشوداً من الكومبارس supernumetaries فيكون من الممكن تكثيف عدد من المناظر وحذف بعض الأشخاص الزائدين دون احداث ضرر بالغ بالمسرحية • والحقيقة ان مثل هذا التكثيف قد يعمل احيانا على تحسين المسرحية اذا تم بعناية وحذر وفهم •

وفى حالة المسرحيات الحديثة ،وعلى الأقل ، التى يشملها حق التأليف copy-right ، غالبا ما يلقى القطع cutting أو تغيير النص عدم التشجيع • فبعض المؤلفين يحرم ذلك تحريما قاطعا • ومع ذلك ، ففى معظم

الأحوال ، يسمح بقطع الأجزاء المتضمنة ما يمس المعتقدات الدينية ، وكذلك الأجزاء البذيئة أو الفاضحة ، التى اذا بقيت فقد تحول جزءا كبيرا من المشاهدين وتعميه عن الفضائل التى قد يكتشفها فتجعل المسرحية رائعــة ٠ وكذلك من الأفضل ، عندما تختص المسرحية بمكان locale أو بوســط milieu غير مألوفين ، أن تغير بعض الألفاظ أو العبارات التى لايفهمها المشاهدون المحليون ٠ وأخيرا ، فعند اخراج المسرحيات العتيقة ، غالبــا ما يكون من الضرورى تغيير بعض الكلمات أو العبارات التى بادت أو تغير معناها فصار مخالفا تماما للمعانى التى يقصدها المؤلف ٠

وعلاوة على هذه الاستثناءات ، فمن الأفضــل التمسك بالنص قدر المستطاع أو البقاء الى أقرب ما يكون منه ٠ وأخيرا ،اذا كانت المسرحيــة تستحق الاخراج ، فيجب افتراض أن المؤلف من الحرفيين craftsman المتمكنين وأن له قصدا خاصا من قول العبارات التى قالها ٠ فيجب عدم تشجيع الممثلين ، بنوع خاص ، على « تحسين » عبارات المؤلف ٠ فليس من المعقول انهم يصلون تلقائيا الى التعبير عن أفكار المؤلف بوسائل اكثر توضيحا مما استطاع المؤلف نفسه خلال ساعات طويلة من قدح ذهنه لايجاد الألفــاظ الصحيحة الموضحة لأفكاره بالمعنى الصحيح بالضبط ، وبالشدة العاطفيـة التى يحس بها ، ليضع شخصا بذاته فى منظر بعينه ، وفى ظروف معينة ٠ وباستثناء المسرح الارتجالى improvisational theatre ، من وظيفـة الممثل أن يفهم عبارات المؤلف ويفسرها ، لا أن يخترعها ٠

الحصول على حق الاخراج Securing Production Rights

عندما تقرر جماعة ما أن مسرحية معينة تلائم امكانياتها ومتفرجيهــا ووسائل اخراجها ، فالشيء الوحيد الواجب عمله بعد ذلك مبــاشرة هو الحصول على حق الاخراج ٠ ففى حالة مسرحيات المجال العام (اى التى لا يحميها حق تاليف) وتشمل معظم المسرحيات التى كتبت قبل عام ١٩٠٠، لاتكون ثمة مشكلة ٠ فما عليك ، ببساطة ، الا أن تشترى العدد الكافى من النسخ لتلك المسرحية أو تعدها تبعا لأغراضــك ، ثم تخرجها ٠

أما معظم المسرحيات الحديثة التى كتبها مؤلفون أمريكيون أو أوروبيون أو من أمريكا اللاتينية أو استراليون ، فلها حق تاليف يحميهــا فلا يمــكن

تمثيلها بغير اذن المؤلف The author's agent ، ودفع الرسوم المقررة ٠ كما أن حق التأليف يشمل أيضا ترجمة المسرحيات القديمة أو تعديلها بواسطة كتاب محدثين ٠

وفى أحيان كثيرة ، يكون ناشر المسرحية the publisher هو وكيل مؤلفها الذى يقوم بجميع اجراءات حق الاخراج للهواة ٠ وعلى ذلك يلزم الحصول على اذنه permission ٠ ومن أشهر هؤلاء الناشرين (انظر الملحق ب لقائمة اكثر تفصيلا بالناشرين) ٠ وكل دار نشر تصدر كتالوجا بالمسرحيات الخاصة بها ، مع وصف موجز لكل مسرحية وشروط اخراجها ٠ ويمكن الحصول على هذه الكتالوجات عند طلبها ٠

ويجب الحصول على اذن الاخراج بمجرد اختيار المسرحية ٠ وفى بعض حالات توضع قيود على المسرحية فى مناطق معينة وخصوصا لدى شركات النقل بالسيارات وجماعات الاحياء المهنى ٠ وفى نفس الوقت الذى تحصل فيه على الترخيص بالاخراج ، ويشترى العدد الكافى من النسخ — وهى عادة نسخ مطبوعة خصيصا للتمثيل، وذوات أغلفة من الورق٠ ومن الأفضل عموما أن يطلب عدد كاف من النسخ ، نسخة لكل من المخرج ومدير المنصة ومصمم المناظر ، وكل عضو فى هيئة التمثيل الفعلى ، ماعدا القائمين بأدوار صغيرة جدا ٠

أما الحصول على اذن باخراج التمثيليات الموسيقية فاجراءاته معقدة اكثر من اجراءات تراخيص المسرحيات العادية ٠ ففى أغلب الأحوال ، لاتنشر التمثيليات الموسيقية فى صورة كتاب ٠كما أن الاذن بعرضها لايصدره نفس الوكيل أو الناشر ، بل هو من اختصاص الناشرين الموسيقيين ٠ وعندما تقدم احدى الجماعات طلبا بالترخيص لعرض تمثيلية موسيقية ، يحدد الوكيل قيمة الرسم المطلوب وشروط الدفع وبعد ذلك يرسل الى الجماعة نسخة أصلية a master script ، ومجموعة من الأدوار الفردية (أى الأدوار الخاصة بكل شخص من أشخاص التمثيلية الموسيقية) ودليلا صوتيا وعرضيا كاملا ودليل الرقص لمدربه choreographer ٠ وتستطيع الجماعة بهذه النسخ اخراج التمثيلية الموسيقية ٠

بعد دراسة كل ما يختص بالمتفرجين والمواهب ووسائل التسهيل ، واختيار المسرحية والحصول على ترخيص الاخراج ، يمكن للجماعة أن تبدأ بالاخراج نفسه ٠ وأول خطوة لذلك هى توزيع الأدوار ٠

البـــاب الثـــالث

توزيع الأدوار

يحدد توزيع الأدوار فى أية مسرحية ، ليس فقط بالمتطلبات الأساسية للمسرحية ، بل وباتجاه ميول المخرج نحو الاخراج ٠ لماذا اختار مسرحية بعينها ؟ ألأنها تلائم المواهب الموجودة لديه ؟ أم لأنه يعتقد أن جمهـــوره سيقبل عليها وسترفع من قدره هو وقدر مجموعته ؟ وأنها ستوازن سلسلة مسرحيات الموسم ؟ واذ اختار المسرحية ، فماذا يأمل فى انجازه من اخراجها؟ أهو قانع بمجرد اعطائها احسن اخراج ممكن ، أو أن لديه غرضا آخر فى نفسه ؟ سيتوقف توزيعه للأدوار ، الى حد كبير ، على هدفه من اخـــراج المسرحية ٠

وبالطبع ، سيكون هدف المخرج ، فى أغلب الأحوال ، غير واضح ، بعض الشيء وسيحاول انجاز أمور كثيرة فى وقت واحد ٠ سيحثه وفاؤه الفنى على بذل كل جهده للحصول علىخير انتاج يسمح به مالديه من مواهب ووسائل تسهيل العمل ٠ ولكى يصل الى هذا الهدف ، يعطى خير أفراده أطول الأدوار وأهمها ٠ واذا كان يتطلع الى المستقبل فسيقوم باستخدام ما لديه من مواهب بطرق تقوى من قدراتها وتزيد فى نفعها فيما بعد ٠ يغريه هذا على القيام ببعض التجارب ــ أن يستخدم أفرادا فى أدوار من الجلى أنها ليست لهم ٠ وعلاوة على ذلك فانه يرى الحاجة ماسة الى اضافة أفراد جدد الى طاقمه ، وسيقرر أن الطريقة الوحيدة لابقائهم مولعين بأدوارهم ، هى أن يستخدمهم فى الاخراج ٠ وبالاضافة الى ماسبق ، فاذا كان هذا الاخراج واحدا من سلسلة أعمال أخرى ٠ فسيحتاج الى توزيع خير ما لديه من المواهب على مسرحيات الموسم كله ، بالتساوى ، حتى يتخطى جميع المسرحيات ، على الأقل ، بأقل مستوى من الجودة ٠ ولن تتأثر أية مسرحية من كثرة العروض غير المناسبة ٠ وأخيرا ، اذا كان هذا المخرج مدرســا ، فليس بوسعه الا أن يدرك الطـــــاقة التعليمية العظمى للاخراج المسرحى ، وسيحثه هذا الادراك ، فى بعض المناسبات على أن يسند دورا الى طالب غير ملائم له ، لمجرد أن هذا الطالب محتاج الى التمرين بالاشتراك فى اخراج مسرحى ، اما لتنمية ثقته فى نفسه ، أو لتحسين تصوره لنفسه ٠

اذا ، فمشكلة المخرج الآن هى أن يحدد أولا أهدافه وأولوياته فى عمل الاخراج ، ثم يصنف المواهب التى لديه ويلائم بين كل موهبة ودورها ، ليس فقط تبعا للاحتياجات المسرحية ، بل وكذلك تبعا للأهداف الشخصية ·

وقبل أن يشرع فى عمل أى شىء ، يجب عليه طبعا ، أن يعرف نوع المواهب التى يمكن الاستعانة بها · ولن يكون هذا مشكلة بالنسبة للمخرج الذى سبق له العمل مع هذه المجموعة نفسها · فربما يعرف مافيه الكفاية من مجموعته هذه فيستطيع أن يوزع معظم الأدوار دون مجهود تبعــا لهذه المعرفة · أما اذا كان جديدا على تلك المجموعة أو أن المجموعة حديثــة التكوين ، أو أنه طلب منه توزيع الأدوار على طلبة من فصل فى مدرســة ثانوية او كلية ، فعندئذ تكون المشكلة أكثر صعوبة · ومن المحتمل ان تكون الطريقة الوحيدة لحلها ، ولو انها ليست مرضية تماما ، هى الالتجاء الى نوع من الاختبار أو الاستماع ·

وتوجد طريقتان أساسيتان للاختبـــار ، هما : المقــابلة الشخصية the private interview ، والاســـــــتماع general audition . ولكل طريقة منهما مزاياها ومساوئها · والعنصر الهام فى كلتا الطريقتين هى أن يخطر جميع الممثلين المطلوبين ، مقدما وباسرع ما يمكن ، بتــاريخ المقابلة وموعدها ، وذلك بعد اختيار المسرحية واعداد نسخ من السيناريو وتوزيعها على كل من يرغب فى قراءة دوره ·

المقــابلة الشخصية Privater Interview

للمقابلة الشخصية عدة ميزات على طريقة الاستماع الجماعى · فانها أولا ، تقلل من ارتباك الممثل المراد اختياره وتجعله متمالك الأعصـــاب مرتاح البال عندما يتكلم الى المخرج وحده ، وبذا يستطيع أن يركز على الشخصية تركيزا اكثر ، وعلى اشتراك الشخصية فى تمثيل المسرحيــة · أما بالنسبة للمخرج ، فانها بطبيعة الحال ، تعنى فرصـــة افضل لفحص ودراسة فهم الممثل لدوره ، ومعرفة مدى مرونته كشخص ، واكتشاف مدى قدراته وتخيله وتقدير قابليته للتوجيه · يمكن استعمال طريقة المقـــابلة الشخصية هذه فى توزيع جميع الأدوار ، وليس الأدوار البالغة الأهميــة

فحسب ، وقد تستعمل عند التوزيع النهائى بعد اجراء اختيار عام • وفى مسرح المحترفين ، توزع جميع الأدوار تقريبا بهذه الطريقة ، ماعدا فى حالة التمثيليات الموسيقية •

الاستماع العــــام General Audition

كانت طريقة الاستماع العام هى الطريقة التى تلجأ اليها جمـــــاعات الهواة ويستعملها مخرجوهم • ويرجع معظم أسباب ذلك الى أنها لاتستغرق وقتا طويلا ، وتعطى مظهر عدم المحاباة • وبها يشعر كل ممثل فيها أنه نال فرصة عادلة فى تمثيل دوره ، ونتيجة لذلك تظل الروح المعنوية للمجموعة عاليــــة •

لهذه الطريقة ميزات أخرى • فعندما تسنح الفرصة للمخرج لكى يرى طلبته على منصة المسرح ، يمكنه اصــــدار حكم افضل وتقـــدير أحسن لشخصياتهم فوق المنصة (غير شخصياتهم خارج المنصة) ومقدرتهم على عرض هذه الشخصية امام الاضواء السفلى للمنصـــة •
ولما كان من الطبيعى أن المنصة تزيد التضخيم ، فبوسع المخرج ايضـــا أن يحكم على مميزات الشخص بصورة أوضح ـ أى يحكم على وقفته posture ومشـــيته walk وحـــركاته gesturesونوع صوته ودرجته• وأخيرا يحظى بفكرة أحسن عن كيفية ملاءمة كل فرد للعملية التى يحاول تكوينهـا: هل هذا الرجل طويل جدا فلا يلائم تلك المرأة ؟ فاذا كان الأمر كذلك ، فهل نحتفظ بالرجل ونضحى بالمرأة ؟ هل صوت هذا الرجل قريب الدرجة جدا من صوت الرجل الذى سيقوم بالدور الرئيسى the lead ؟ هل شخصية هذه المرأة قوية فتطغى على المرأة التى ستكون موضع اهتمام المشاهدين ؟ وماذا ينتاب القيم الدرامية dramatic values للمسرحية ، اذا قامت المرأة المسنة بالدور الرومانتيكى الرئيسى امام ذلك الرجل الذى يصغرها كثيرا ؟ هذه هى انواع الأسئلة التى ينبغى للمخرج أن يجيب عليها • سيجيب عليها بطريقة افضل عند الاستماع العام ، مما لو قام بمقابلات شخصية الا اذا كان عظيم الخبرة •

كذلك للاستماع العام بعض المساوىء ، ومن اخطرها ما ينشأ عن أن القراءة الجيدة للدور ليست ضمانا للتمثيل الجيد • فليس لزاما ان يكون القارىء الجيد ممثلا جيدا ، والعكس بالعكس • فلبعض الناس مهـــارة

فى اختيار المسرحية واجادة قراءتها بصورة مدهشة · ولكن ، للأسف ، لايستطيع الكثيرون منهم أن يفعلوا أكثر من ذلك · وهنـــاك أناس آخرون يتعثرون فى نصف قراءتهم ، ولكنهم يسيرون فى دورهم تدريجيا ، وفى النهاية يتفوقون على القارىء الطلق اللسان فى ادراك الشخصية · ومع ذلك فان الشخص الذى يجيد القاء دوره أحسن من غيره ، هو الذى يتوقع له دائما أن يأخذ الدور ويشعر بالخيبة والألم اذا أعطى غيره الدور ·

ولتماشى هذه الصعوبة ، يجب على المخرج أن يعلن بوضوح منـــذ البداية أن من يقرءون أدوارهم أحسن من غيرهم ، ليس من الضرورى أن يختاروا تلقائيا لذلك الدور ، وأن هنـاك عـوامل أخرى كثيرة ، تؤخذ فى الحسبان وينظر اليها بعين الاعتبار ، وأن المخرج يهتم أيضا بمظهر الشخص وصوته وشخصيته ومقدرته على خفة التحرك فوق منصة المسرح ، وانه يجب عليه باستمرار أن يوازن بين آثار التوزيع والقيم الدرامية للمسرحية · فاذا وضحت هذه الأمور قبل بدء الاستماع العام ، خفت حدة التأذى والشعور بالخيبة لدى من لم يحظوا بالأدوار التى كانوا يأملون فيها ·

وحتى بعد أشد الايضاحات وأكثرها عناية ، يجب على المخرج أن يكون مستعدا لأن يرد على الآنسة أ عندما تسأل : « لماذا اختيرت الآنسة ب لدور اميلى ، بينما يشهد كل فرد بأننى قرأت الدور أحسن منهـــا ؟ » فاذا كان المخرج سعيد الحظ أمكنه أن يقول أن الآنســـة أ طويلة فلا يمكنها تمثيل مناظر الحب مع المستر ج · أو أن صوت الآنسة أ قريب النغمة جدا من صوت الآنسة د التى تقوم بالدور الأنثوى الأول The Female lead · أو أخيرا من كل هذا ، أن شخصية الآنسة أ ضعيفة جدا لتمثيل ذلك الدور ، لدرجة تجعلها تشوه القيم الدرامية للمسرحية اذا قامت بذلك الدور · ومهما يكن رد المخرج ، يجب أن يكون مقبولا ، والا وجد نفسه فى مجموعته بين أشخاص متذمرين ·

أهداف الاختبارات Objectives of Tryouts

أيا كانت الطريقة المستخدمة فى الاختبار ، فان الأهداف واحدة ، وهى :

١ ـ للوقوف ، الى اكثر ما يمكن ، على مدى صلاحية كل طالب لدور بعينه ـ من حيثمظهره وصوته وشخصيته ولياقته rightness لأعلى لحظات الدور ٠

٢ ـ لمعرفة اكثر ما يمكن عن مقدرة الطالب على التمثيل ـ وفهمه الدور ومدى خياله ومرونته وقابليته للتوجيه ٠

٣ ـ لمعرفة ما اذا كان طالب معين سيتفق مع هذه المجموعة المشكلة، وما اذا كانت هذه المجموعة ستعبر عن القيم الدرامية للسيناريو خير تعبير٠

فاذا لم تراع هذه الأهداف ، فلن تفلح اية طريقة اختبار فى استخدام المواهب التمثيلية الموجودة لدى المخرج ، على أحسن وجه ٠

طبيعة الاختبـــار Conduct of Tryouts

يجب ان تتضمن المعلومات التمهيدية فى كلتا طريقتى الاختبـــار ، ما يأتى :

١ ـ تدوين اسم الطالب وعنوانه ورقم تليفونه ٠
٢ ـ بيان خبراته السابقة ان كانت له خبرات ٠
٣ ـ ذكر قدرته على الخضوع لجدول البروفات المحدد rehearsal schedule.
٤ ـ بيان بالدور أو الأدوار التى يرغب فى قراءتها ٠

يجب أن يقوم معاون التوزيع a casting assistant بجمع هذه البيانات قبل اجتماع المخرج بالطالب ٠

يحاول المخرج ، فى طريقة المقابلة الشخصية ، أن يطمئن الطالب ، فى الحال ٠ فالواقع ان المقابلة كلها يجب ان تكون غير رسمية قدر المستطاع ٠ فلا ينتظر من الطالب المتوتر الأعصاب أن يعطى للمخرج كل القـــدرات الموجودة عنده ٠

ربما كان من الأفضل أن يقوم المخرج ، فى البداية ، بمناقشة عامة للمسرحية نفسها ، ثم ينقل المناقشة الى الدور الخاص بالطالب ٠ وأخيرا ،

يطلب من الطالب أن يقرأ منظرا من المسرحية (اما مع المعاون أو مع طالب آخر) ، أو منظرا يمثل نوع المنظر الذى يتوقع من الطالب ان يمثله ٠

وبعد هذه القراءة ، اذا كان المخرج لا يزال يرى امكان اختيار الطالب لهذا الدور ، فعليه ابداء مقترحاته فيما يختص باستخدام الصوت او التفسير أو الحافز او أى شيء آخر يبدو مناسبا ، ثم يجعل الطالب يقرأ المنظر ثانيـة مع ادخال مقترحاته (أى مقترحات المخرج) قدر الامكان ٠ واذا كان المخرج ما يزال معجبا بالطالب ، فليستمر فى البحث عن عيوب اخرى ٠ وعادة ، ما يكون المخرج مستعدا لقضاء ساعة مع طالب الدور الكبير ٠

وبطبيعة الحال ، لن يكون الاستماع العام موضوعيا كما هى الحال فى المقابلة الشخصية ولكن يلزم جعله موضوعيا قدر الامكان دون ضياع أى وقت بدون داع ٠ واذا كانت هناك لجنة لتوزيع الأدوار a casting committee لتساعد المخرج فى تقدير المواهب ، فيجب أن تظل بعيـــدة ولا تتدخل فى اشراف المخرج بنفسه على القراءات ٠

يجب قدر المستطاع ، عمل جدول زمنى للقراءات ، حتى لاينتظر هناك طالب مدة ثلاث او اربع ساعات قبل ان تاتى فرصته للقراءة ٠ وفى بعض الحالات ، يمكن جمع الأشخاص الذين سيقرءون بالتعاقب ، دورا معينا ٠ واذا لم يكن هذا عمليا ، فمن الممكن جمع كل الأشخاص الذين ســيقرءون الأدوار الثلاثة أو الأربعة الكبرى ، فى وقت معين ، ثم أخذ الأشخاص الذين سيقرءون الأدوار الصغرى فىوقت آخر٠ غير ان هذا أيضا يخلق صعوبات٠ فبعض الأشخاص الذين لم يأخذوا الأدوار الكبرى ، قد يحتاج اليهم للأدوار الصغرى ٠ ونتيجة لذلك ، لا توجد طرق ثابتة لوضع جدول بمــواعيد القراءات ، وعلى المخرج ان ينظمها جيدا قدر المستطاع تبعـــا لمقتضيات الأحوال ٠

عندما يختار المخرج نصوصا ليقرأها الممثلون موضع الاختبـار ، فانه عادة ما يختار مناظر من المسرحية التى سيمثلونها ٠ غير انه ليس هنـــاك سبب يمنع اختيار مناظر من مسرحيات أخرى اذا كان المخرج يشعر بانهـا ستمده بفهم أحسن للمواهب التى يبحث عنها ٠ والواقع ان بعض المخرجين

يستخدمون طريقة الارتجال لتساعدهم فى توزيع الأدوار · يحس هؤلاء المخرجون بأنهم يستطيعون الحصول على فكرة أفضل عن مدى قدرات الممثل ومرونته اذا وضعوه فى موقف غير مألوف ، وتركوه يتصرف للخروج منه· هذا النوع من الاختبار له فائدة فى الكشف عن قدرات الأطفال بنوع خاص ·

وكقاعدة عامة ، لاتشمل المناظر التى يختارها المخرج لهـــذا الغرض على اكثر من شخصين أو ثلاثة · فاكثر من هذا العدد يسبب عادة شرود الذهن · ويجب أن تكون المناظر التى يختارها ، مناظر صراع أو دراما اكثر منها مناظر عروض هادئة · ومن أهداف قراءة الأدوار ، الحصـــول على فكرة عن القدرات العاطفية للممثل · ورغم انه ليس من الضرورى أن يقرأ كل طالب من طلاب دور ، نفس المنظر أو المناظر ، فمن الأفضل ، ان أمكن، اتباع هذه الطريقة حتى يتمكن المخرج من عمل المقارنات المباشرة بين مختلف الممثلين ·

بعد أن يوزع المخرج على كل فرد ما سيقرؤه ، ينبغى له ان يؤجل الاختبار ويرجىء قراره عن التوزيع النهائى الى ان تسنح له فرصة التفكير فى الأمر بعناية اكثر · فقد يرغب فى استشارة لجنة توزيع الأدوار اذا وجدت لجنة لحضور الاستماع · أو قد يرغب فى أن يقرأ له احد الممثلين مرة اخرى فى جلسة خاصة · أو قد يرغب فى ان يفكر فى التوزيع على مهل · وعلى اية حال ، فان عملية التوزيع هذه من العمليات التى يجب عدم التعجل فيها· فقد يتوقف عليها نجاح الاخراج كله ·

الاستماعات الموسيقية Musical Auditions

بينما يتبع فى الاستماع الى التمثيليات الموسيقية نفس طريقة الاستماع العام السابقة ، فانه يلزم لها بعض تعديلات خاصة · فاولا ، قد يكون عدد الأشخاص الذين سيختبرون اكثر قليلا فى حالة التمثيلية الموسيقية · وعلى ذلك يمتد الاستماع الى يومين أو ثلاثة أيام · وعند اختبار الأصوات يلزم اعداد مصاحبة موسيقية مناسبة · كما يقتضى اختبار الرقص مصـــاحبة موسيقية ومنصة فسيحة أو قاعة بروفات تسع الراقصين والراقصـــات · واخيرا عند اختبار الكوروس الصـــوتى vocal chorus أو الكوروس الـــراقص dance chorus ، يلزم أن يؤخذ فى الاعتبار كلا من حجم الجسم

والمظهر • وفى بعض الأحوال تعطى كثرة التنوع الكوروس منظرا مبهجا •

العوامل الاساسية Basic Considerations

سواء كان المخرج يوزع ادوار كوميدية او دراما او تمثيلية موسيقية، فلابد ان يهتم باربعة عوامل او اعتبارات اساسية ، هى : المظهر والصوت والشخصية والقدرة •

المظهـــر Appearance

ربما كان المظهر اقل العوامل اهمية فى معرفة الصفة النهائية للاخراج• ومع ذلك ، فانه يميل الى احداث تاثير غير مناسب على توزيع الادوار • والواقع ان الكثير من مساوىء توزيع الأدوار ينتج عن اسناد ادوار الى اشخاص لمجرد ان مظهرهم يوحى بملاءمتهم لتلك الأدوار •

عند توزيع ادوار المسرحية المتوسطة the average play ، يجب أن يضع المخرج فى ذهنه انه بما ان الغالبية العظمى من المشاهدين ليس لهم معرفة بالمسرحية التى يعرضها ، فلن تكون لديهم اية فكرة مسبقة عن منظر شخص معين فى المسرحيـــة • وطالما ان المظهر لن يؤثر بالفعل على القيم الدرامية للنص ، فاى ممثل ، تقريبا ، ذى صوت وشخصية منـــاسبين ، يستطيع القيام باى دور • وبطبيعة الحال ، لن يضع المخرج فتـــاة طويلة بدينة فى دور غادة خفيفة الحركة ، فى كوميدية خفيفة ، أو يضع غلاما ضخم الجسم كبطل لكرة القدم قوى وهادىء • وفيما عدا ذلك ، من سوء التوزيع الواضح • يجب أن يلعب المظهر الجسدى physical appearance دورا قليل الأهمية فى توزيع ادوار اية مسرحية •

الصـــوت Voice

أما الصوت فيتطلب اهتماما عظيما جدا • فبينمـــا يعطى الممثل اول انطباع له فى نفوس المشاهدين ، فانه يعطى انطباعا اكثر دواما بصوته • فصوته هو الأداة التى تشكل وتحدد الشخصية التى يقوم بتمثيلها وتدير حركة العمل فى المسرحية •

الشخصية Personality

الأمر الهام الذى يجدر بالمخرج أن يضعه فى ذهنه عند تناول الشخصية، هو أن شخصية الممثل فوق المنصة، ليس من الضرورى أن تكون هى شخصيته خارجها • والحقيقة انه فى بعض الحالات يكون الفرق بينهما مذهلا • يبدو أن المنصة اثرا كبيرا لخصائص معينة ، واثرا مصغرا لخصائص أخرى • فمثلا ، المرأة التى تظهر حمية ونشاطا خارج المنصة قد تبدو خاملة عديمة الحيوية اذا نقلت الى المنصة • بينما المرأة الخاملة التى لاتتميز بشيء خارج المنصة قد تكتسب فجأة مظهرا جذابا يلفت الأنظـــــار بمجرد ظهورها على المنصة • وليس تفسير هذه الظاهرة بالأمر اليسير ، ولكن يجدر بالمخرج أن يعرف وجود هذه الظاهرة ، فقد تمنعه من اهمال أعظم المواهب التى لديه •

وأخيرا ، لايهم المخرج سوى شخصية الممثل فوق المنصة — اى اثره على المتفرجين • هذه هى الشخصية التى سيستخدمها الممثل لخلق الخصائص التى سيظهرها فى الاخراج • وهى الشخصية التى ستندمج مع الشخصيات الأخرى فى توزيع الادوار فى خلق الاخراج الجماعى • وما يلزم أن يعرفه المخرج هو طبيعة هذه الشخصية على المنصة • أهى ذات حميـــة warm أم باردة ؟ أهى صلبة أم لينة ؟ خاملة أم ألمعية ؟ متعاطفة أم غير متعاطفة ؟ لن يستطيع المخرج تقدير ملاءمة الممثل لدوره وللاخراج الا بعد أن يحس بطبيعة شخصية الممثل فوق المنصة • ولن يقدر المخرج مقدار تأثير اسناد الدور اليه على القيم الدرامية للمسرحية ، الا بعد أن يفهم اثر شخصية الممثل على النظارة •

جرت العادة أن يكون هناك منظر أو منظران قياسيان لكل شخصية عظمى فى المسرحية • فاذا صلح الممثل لهذه المناظر كان صالحا لدوره • وان لم يصلح لها فلن يكون صالحا لدوره مهما يطابق الأوصاف التى ذكرها المؤلف، ومهما يصلح للمناظر السابقة ، الأقل أهمية فى المسرحية •

القـــدرة Ability

القدرة التمثيلية أكثر غموضا فى ادراكها من الشخصية • وبالطبع ، تتجلى سيطرة الممثل على القواعد الفنية للتمثيل (أو افتقاره اليها) بمجرد

صعوده الى المنصة · غير أن هذا لايهم المخرج كثيرا · فالطرق الفنية يمكن ان يتعلمها الممثل ، فيتعلم ، على الأقل ، ما يكفيه فى عرض واحد · وما يهم المخرج ، حقيقة ، هو مقدرة الممثل على خلق شخصية مقنعة ـ أن يجعل المتفرجين يثقون به · وليس من السهل اكتشاف هذه المقدرة ·

ربما كان العنصر الوحيد الأعظم اهمية فى القدرة التمثيلية هو التخيل ـ براعة استخدام بعض الخبرة السابقة ليظهر الممثل نفسه فى شخصية أو موقف بعيد كل البعد أو غير مألوف تماما · فالممثل المجيد الذى لم يسبق له أن قابل أحدا يشبه الشخصية التى يطلب منه القيام بدورها ، يستطيع بطريقةما ان يتخيل ، من تجاربه السابقة ، تلك الأجزاء التى تمكنه ، ليس من فهم هذه الشخصية فحسب ، بل وادماجها فيما يشبه الحياة · يستطيع الممثل أن يخلق شخصا كاملا يبدو مماثلا تماما وممتعا ، من تلك الأجزاء التى تبدو غير واضحة وغير خاصة بتلك الشخصية ·

هذا فن ولاشك ، يشترك فيه المصورون والشعراء وغيرهم من الفنانين،

ولكنه يأتيهم بدرجات متفاوتة · فالمخيلة العالية النمو ـ التى تميز بين الممثل المجيد فعلا وبين المتوسط ـ نادرة جدا ، للأسف ، حتى بين من قاموا بقدر كبيرة من التخيل · سيكون على المخرج ، فى معظم الأحوال ، أن يستقر برأى على الأشخاص الذين يمكنهم أن يعطوه تمثيلا مناسبا بدلا من التمثيل المثير · ومع ذلك ، يجب عليه أن يفتح عينيه وأذنيه باستمرار تجاه الممثل غير العادى ذى موهبة الخيال الحقيقية ، فهذا هو الممثل القادر على جلب السحر الى المسرح و « اثارة المنصة » ·

ملاحظــــات

يجب مراعاة بعض الملاحظات عند توزيع الأدوار اذا كانت خطوات الاخراج التالية لاتصير منهكة اكثر من اللازم · وسنذكر فيمـــا يلى بعض الملاحظات البالغة الأهمية والتى يجب أن توضع فى الذهن دائما :

لاتوزع الأدوار الطويلة والهامة على ممثلين غير متمرنين ، اطلاقا · فلن تكون لديهم الخصائص الفنية أو العاطفية التى تجعلهم مقبولين ··· استخدام الممثلين غير المتمرنين فى الأدوار الصغرى ، أولا ، ثم فى الأدوار الكبرى ·

أول ما يطلب من الممثل هو أن يكون مفهوما وفاهما لما يستطيع القيام به لرسم الشخصية ـ ومهما يكن مدركا ومستوعبا للعواطف المتصـــارعة conflicting emotions أو لصور الحوافز المعقدة the complex motivations للشخصية التى يقوم بدورها ـ فلاشىء يصل الى المتفرجين اذا لم يستطع ان يفهم ما يقوله • وليس الممثل غير المفهوم الكلام the unintelligble actor عبثا فحسب ، بل وتهديدا ايضا • فلا شىء يضايق المشاهد ، وبالتالى يفسد المسرحية ، اكثر من ان تعلم أن النـاس يتحدثون فوق منصة المسرح ولا يمكنك ان تسمع ما يقولون • واذا تعـرض المشاهد لمثل هذا العيب ، فلن يعجبوا كثيرا بالاخراج •

من الخصائص التى يجب أن يضعها المخرج نصب عينيه وضــــوح النطق ، وكذلك الفصاحة واللهجة • وطريقة الكلام ايضا • يجب أن يكون صوت الممثل ملائما للشخصية التى يقوم بدورها ، والكلام الذى تقوله هذه الشخصية • فمثلا ، قلما يليق التلعثم فى النطق وبطء الكلام برجل الأعمال العظيم المكانة المتعود على اصدار قراراته سريعة وحاسمة • كما أن لهجة بروكلين القوية قد تبدو غير مناسبة فى كوميدية اصلاح Restoration Comedy

ومع ذلك ، فليس وضوح الكلام وملاءمته كافيين بل يجب أن ترتاح الأذن لسماع صوت الممثل ، أى يكون الرنين السمعى لصوته سارا للأذن ، ولا سيما اذا كان الدور الذى يريد القيام به طويلا • ومهما يصف المؤلف أحد افراد مسرحيته بأنه يتكلم بصوت خشن غير ســـار ، فيحسن بالمخرج الا يهتم بوصف المؤلف • فاذا تعرض المتفرجون مساء كاملا لسماع صــــوت خشن غير سار ، شعروا باقصى ما يمكن من الملل •

كما يسأم المشاهد المسرحية بنفس الدرجة اذا سمعوا صـــوتا جميلا لا يتفوه الا بالأصوات العذبة • يجب أن يكون صوت الممثل قادرا على التنوع واظهار العاطفة والخشونة كى يصير ممتعا فوق منصة المسرح • فاذا كان الصوت مريحا للأذن ، وملائما للدور ، وسهل الفهم ، اعتبر المخرج نفســه محظوظا ثلاث مرات •

لاتسند دورا الى أى فرد يجعله يبدو غبيا او مضحكا • أى ، لاتضع

قط غلاما بدينا فى دور بطل رياضى ، أو فتاة قصيرة ضخمة الجسم فى دور فتاة حسناء فاتنة ٠

تذكر أن المراهقين كثيرا ما يكونون بالغى الثقة بالنفس ٠ يجب أن تمنحهم كل تدعيم اذا كنت تتوقع أن تكتشف حقيقة ماهم قادرون على فعله ٠

لا توزع الأدوار على أساس المظهر فقط ، أو بناء على شخصية الممثل العادية ، فقد تكون شخصيته المنصبة مخالفة تماما ٠ وزيادة على ذلك ، يستطيع الممثل ، أحيانا أن يمثل دورا مخالفا لطبيعتـــه تماما ، خيرا من تمثيله دورا قريبا من طبيعته ٠ هذا صحيح تماما فى حالة صغار السن ٠

وفى الوقت ذاته ، لاتسند أدوارا بعيدة عن النمط اللائق الا اذا كنت متأكدا تماما من أن الممثل يستطيع أن يتحسن بدرجة كبيرة تمكنه من تمثيل الشخصية التى تتوقع منه تمثيلها ، أى لاتختر رجلا أجش الصوت ، كئيب الشخصية ليمثل رجلا مرحا خفيف الظل ، أو امرأة ناعمة الصوت جميلته ، كقاتلة عاتية ٠

لا توزع الأدوار على أساس القراءات وحدها ٠ استخدم القراءات فى معرفة أكبر قدر مستطاع عن صوت الممثل وشخصيته فوق المنصة ، وتمثيله للشخصية ، وقدرته على رفع أعلى متطلبات الشخصية ، وانما ، فى الوقت نفسه ، ضع فى الاعتبار مظهر الممثل وحركاته وحالته وعلاقتـــه بالاخراج الكلى ٠ وتطلع دائما الى الشرارة الحيوية المخيلة ـ حتى فى القارىء الضعيف ـ التى تنير الشخص فجأة ، وتصبغه بصبغة الحياة ٠

البـــاب الرابع

اســـــلوب المخـــرج

كانوا يعهدون ، فى مختلف عصور تاريخ المسرح ، بتفسير المسرحية الى طوائف شتى من الناس • فلدى الاغريق ، كان المسئول عن التفسير ، عادة ، هو المؤلف أو مدرب الكوروس choregeus الموكول اليه أمر تنسيق الاخراج كله • وابان العصور الوسطى ، كان المسئول عن هذا العمل هو أحد القساوسة أو أحد رؤساء نقابات العمال ، أو أى فرد لديه فكرة عن اخراج المسرحية • وعندما نشأت جماعات التمثيل الجائلة الدائمة ، كان المسئول عن هذا العمل هو ، عادة ، مدير الفرقة ـ الذى قد يكون ممثـــلا هو نفسه، أو مؤلفا مسرحيا ،أو كليهما ـفيتحمل مسئولية اخراج المسرحية• وفى القرن الثامن عشر ، عند نهاية شرارات الابتكار اللامعة لعصر النهضة، كان المسرح مجال الممثل الأول the star actor • فاختصرت المسرحية الى وسيلة لعرض تكنية ممثل معين أو شخصيته • كان هذا الممثل هو الذى يقرر ما يرى وما يسمع فوق منصة المسرح •

اشتهرت فترة قرنين من الزمان ، ليس فقط ، بالعدد القليل نسبيا من المؤلفين المسرحيين الذين انجبتهم هذه الفترة ، وانما بالكثير من مشـــاهير الممثلين : دافيد جاريك ، وادموند كين ، وسارا سيدونز ، ووليم ماكريدى ، وادوين فورست ، وكونستانت كوكلين ، وتوماسو سالفينى ، وسارا برنار ، وهنرى أرفنج ، واليانورا ديوز ، وادوين بوث • ولا تزال أســماء هــؤلاء تذكرنا بصورة العظمة والرخام والأبهة • وبسبب شـــــهرة وعظمة هؤلاء الممثلين ، حددوا شكل وأسلوب تمثيلهم ، وبذا حددوا الصورة العامة لأى اخراج ظهروا فيه •

ولســـــوء حظ زملائهم الممثلين تركوا حسب أهوائهم كل يفسر دوره الموكول اليه ، ويبذل جهده فى الا يشرد المعنى عما فسره الممثل الأول • كان الأمل معقودا على انه عندما تجتمع شتى هذه التفسيرات اخيرا فوق المنصة أمام جمهرة المشاهدين فانها تندمج معا وتكون اخراجا متماسكا • كان هذا الأمل يتحقق فى بعض الأحيان بمحض الصدفة ، ولا يتحقق فى أحيـــــان كثيرة •

أما اليوم ، فلا يترك شيء للصدف · فقرب نهاية القرن التاسع عشر ، برهن دوق ساكسيه ــ مينتجين ، هو وفرقته من الممثلين ، فى برلين ، على المميزات العظمى للتمثيل المتماسك العبارات ، والذى يمكن تحقيقه عن طريق ارشاد قائد ذكى · فتصنف الفكرة الأصلية للمؤلف وكذلك مقاصده ، وتقيم وتؤكد بطريقة تجعل بالامكان الوصول الى الشكل الحقيقى للمسرحيـــة · وسرعان ما حذا اندريه انطوان André Antoine ، حذو هذا الدوق فى مسرحه الحـــر Free Theatre بباريس ، كما حاكاه يعقوب ت · جرين فى المسرح المستقل the Independent Theatre بلنـــــدن ، وقسطنطين ستـــانيســـلافسكى فى مسرح موسكو الفنى بروسيا · واخيرا ، رسخ مركز المخرج أو régisseur بمجيء أدولف ابيـــا ، وماكس رينار ، وليوبولد جيسنر فى المانيا ، وهارلى جرانفيل باركر فى انجلترا ، ودافيد بيلاسكو واوغسطين دالى فى الولايات المتحدة ، رسخ مركزه كحكم نهائى فى المظاهر الفنية للاخراج · فظل الى اليوم دون تغير ، نسبيا ·

برهن هؤلاء الرجال ، بما ارضى معظم الناس ، على أن المخرج مسئول ، ويجب أن يظل مسئولا عن ادماج وتنسيق جميع عناصر الانتاج ــ التمثيل والمناظر والاضاءة والملابس والموسيقى ــ حتى تندمج معا وتخرج وقعـــا موحدا على المشاهدين ، وهو الذى يقصده مؤلف المسرحية ·

واخيرا ، فالمؤلف هو الفنان المبتكر الأصلى فى المسرح ، وهو فى نفس مركز الملحن فى الموسيقى ، أو المهندس المعمارى فى فن العمارة · فان فكرة المؤلف واشخاصه وآراءه هى التى ستقدم للمشاهد · وكل الذين يساعدون فى هذا التقديم فنانون مفسرون · وهذا لايعنى أن فنهم أقل من فنه ، ولكنه ببساطة ، فن من نوع مختلف ·

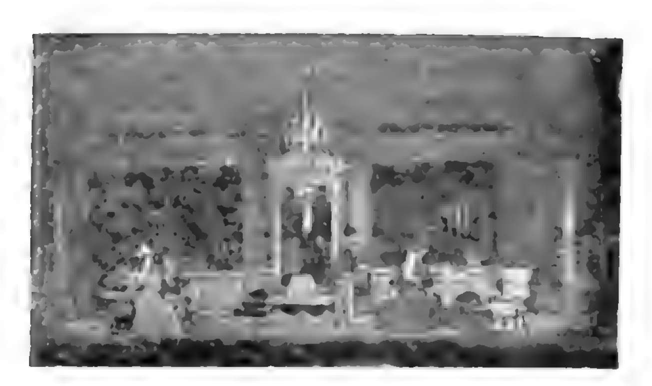
وظيفة المخـــرج The Function of the Director

لما كان المخرج رئيس هذه الجماعة المفسرة ، فله وظيفة ثلاثية المهام : فأولا ، يجب عليه أن يحدد بالضبط الأثر الذى يحاول المؤلف المسرحى أن يحصل عليه بمسرحيته · ثانيا ، يجب عليه تصميم خطة اخراج تنتج الأثر المطلوب ، على المشاهد · ثالثا ، يجب عليه أن يستخدم كافة فنـون المسرح لتنفيذ خطته ، وأن يخلق خداع الايهام بالحقيقة ، ذلك الخداع اللازم لتقدير

المشاهد للمسرحية التقدير الكامل ، ويحتفظ بهذا الخداع ٠

ليس هذا العمل سهلا ٠ ولتحقيق ذلك لابد أن يكون المخرج ذا ادراك كاف لفهم نوايا المؤلف ، صاحب خيال لتصور خطة الاخراج التى ستحقق تلك النوايا ، والمام بجميع فنون المسرح لتنفيذ خطته ٠

وللتمثيل للنتائج التى يمكن الحصول عليها من هذا الأسلوب ، تأمل المناظر الثلاثة التى وضعت لمسرحية « أهمية الجد » المبينة هنا ٠ فقد صممت جميعا لتلائم تكوين منظر واحد ٠ ولكن يلزم فقط ، تغيير الحائط الخلفى والثريات والأثاث ، للحصول على الأماكن الثلاثة المختلفة تمــــاما ، لتلك المسرحية ٠ ومع ذلك ، يتصف كل منظر من هذه المناظر ، بصورة مدهشة ، بروح العصر الفيكتوريانى ذى النمط الزخرفى ، كما هو الحال فى الملابس والاتجاه النفسي للممثلين ٠ ونتيجة لذلك ، يحقق الاخراج كله تكوينا نمطيا، لايدعم الممثلين فحسب ، بل وينفذ النوايا الأصلية للمؤلف فى كتابته لهذه المسرحية ٠



(شكل ٤ ـ ٢)



(شكل ٤ ـ ٣)

تحليل المسرحية Analyzing the Play

يجب على المخرج أن يدرس المسرحية من جميع زواياها ، كي يفهمها ويلم بكل ناحية من نواحيها • يجب أن يستجيب لكل محتوياتها العاطفية ، ويدرك النواحي الذهنية ، ويتعرف على صفاتها الفنية الجميلة ، ويكتشف كلا من قوتها الفنية وضعفها الفني •

ومن اهم الأحداث في هذا السبيل ، قراءته الأولى للنص • يجب أن تكون القراءة متصلة دون مقاطعة ، والا تقرأ بذهن شارد ، حتى يتولد عند المخرج انفعال عاطفي غير شارد عن المسرحية ، ويحفظ هذا الانفعال في ذاكرته كي يرجع اليه فيما بعد اثناء البروفات rehearsals ، ليتأكد من أن الاخراج الجاري ، سيحدث نفس الانفعال في المشاهد • لا يمكن ان يقرأ المخرج المسرحية ثانية ويبدأ بعمل خطة لاخراج المسرحية ، الا اذا وصل الى هذا المستوى الذي يمكنه تكراره عند الضرورة •

من أهم الأمور التي يجب على المخرج تقريرها ، نمط المسرحيـــة التي يقوم باخراجها • هل هي كوميـــــدية اخلاقية ، أم كوميـــــدية موقف a comedy of situation ؟ أهي راقية أم هابطة ؟ وهل هي قريبة النقد أم كوميديا مبالغة (فارس) ؟ فان كانت مسرحية جادة ، فهل هي تراجيدية أم دراما أم ميلودراما ؟ وماذا عن دوافعها ؟ ومركز بطلها ؟ واذا كان فيها اثر من الفانتازي ، فما درجة اهميته ؟ أيجب تناول هذه المسرحية على انهـــا فانتازي أو كوميديا أم دراما ؟ وأي مظاهرها يلزم اعطاؤه اعظم تاكيد ؟

بعد ذلك ، عليه تقييم مختلف عناصر المسرحية ـ قصتها وحبكتها ولغتها ومنظرها وحالتها المزاجية ، وفكرتها • ستختلف هذه العناصر في اهميتها من مسرحية الى اخرى • وعند تحليل مسرحية معينة ، يجب على المخرج أن يقرر أي عنصر او عناصر يجب أن يلقى أعظم تاكيد كي ينقل نوايا المؤلف خير وجه ، ويبلغ أعظم استجابة عاطفية لدى المشاهد • أهي مسرحية قصصية a story play المقصود منها مبدئيا امتاع المتفرجين او تسليتهم؟ فان كان الأمر كذلك ، فربما كانت بها فكرة كامنة اذا اظهرت امكنها ان تعطيها اتساعا اضافيا وترفعها عن مستوى مجرد التسلية • وما درجة اهميـــة

الأشخاص فى المسرحية ؟ فاذا تطوروا تطورا كاملا ، فهل يعمل هذا على تحسين الاخراج ، أو يعوق سير القصة ؟ ما درجة أهمية الحالة ؟ أيجب تأكيدها أو الاقلال من هذا التأكيد ؟ والى أى مدى تعتمد المسرحية على اللغة، لاحداث آثارها ؟ اذ تعمل اللغة ، أحيانا ، على رفع الحالة المعنوية ، بينما لاتكون قادرة ، فى أحيان أخرى ، على عمل أى شيء أكثر من نقل القصة • وماذا عن منظرها ؟ أيلزم اعطاء هذه المسرحية اخراجا زاخرا بالألوان ، أو هل يريكها نمط الاخراج هذا ؟ أهى مسرحية كثيفة الحبكة ؟ أو هى دراسة شخصية ، أو مسرحية قصصية تروى فى حلقات ؟ فان كانت دراما كثيفة الحبكة ، فربما لزم خفض الحبكة • وان كانت ميلودراما ، فربما اقتضى الامر تثبيت كل دور للحبكة فى أذهان المشاهدين قبل الانتقال الى الدور التالى • وان كانت دراسة للشخصية ، فربمـــا لزم عرض الأدوار بخفة حتى يدرك الجمهور ، ادراكا غامضا ، أنه وصل الى دور فى الحبكة هذه ، هى بعض الاعتبارات التى سيحتاج المخرج الى حلها قبل أن يستمر فى تحليل المسرحية•

كذلك ينبغى له أن ينظر فى موضوع الأسلوب فى هذا المجال يجب عليه أن يضع فى ذهنه نقطتين أساسيتين ، هما : صحة اختيـــــار الأسلوب ، والاستمرار فى استخدامه •

يميل بعض المخرجين ، للأسف الشديد ، الى اخراج كل مسرحية بنفس الأسلوب ، وهو أسلوبهم الخاص • وهذا يرجع ، عادة ، الى عدم معرفتهم الأسلوب ، أو اخفاقهم فى معرفة أهمية الأســلوب فى خلق اخراج ممتــع ومقنع • فتكون النتيجة تشابه المنظر فى كل المسرحيات التى يخرجها هؤلاء المخرجون • وغالبا ما تسلب روح اية مسرحية •

يجب أن يكون الأسلوب الذى يختاره المخرج هو نفس الأسلوب الذى كتبت به المسرحية ، الا اذا كان هناك من الأسباب ما يبرر اختيار اســلوب آخر • فاخراج « هاملت » ، مثلا ، كتراجيدية اغريقية ، يتلف تماما حيويتها الكاملة الدموية ، واتجاهها ، وسير التمثيل ، والتأملات المتغيرة والمألوفة فى المسرحية ، وتحولها الى مسرحية مملة • واخراج « أوديب الملك » كتراجيدية اليزابيثية ، معناه تحطيم جديتها وتقدمها المحزن نحو مصير الهـــلاك ، والحصول على اخراج أجوف وعديم المعنى • واخراج مسرحية « طرطوف »

لموليير ككوميدية واقعية يعنى أنك تسلبها صفتها الأساسية ، وهى ـ الاهانة الطبقية المبالغ فيها • واخراج مسرحية : « جونو والطاووس » ، تأليف سين أوكاسى ، ككوميدية فارس ، معناه أن تسلبها زينتها الرئيسية، أى خصائصها اللذيذة والمتنوعة • فالأسلوب الذى كتبت به المسرحية ، هو عموما الأسلوب الذى يناسبها تماما • وهو الأسلوب الذى يجب اخراجها به ، الا اذا كانت هناك أسباب قاهرة تحتم اخراجها بغير أسلوبها (كالرغبة فى رسم أحداث معاصرة مماثلة) •

اختيار الأسلوب شىء ، وتدعيمه شىء آخر ، والمحـــافظة على تكوين الأسلوب فى نفس أهمية اختيار الأسلوب الصحيح ، فى المقـــام الأول • فلاشىء يضايق المتفرجين اكثر من أن يكونوا منسجمين مع روح كوميـــدية عصرية ، ثم يأتى ممثل فجاة فيسير نحوهم متجها الى المصابيح السفلى ، ويتمتم هامسا بعبارات قد تأتى من قلم كونجريف او شيريدان • لايكون هذا مفاجأة فقط للمشاهدين بل ويحول اتجاه تفكيرهم ايضا • فقد انتقلت فجاة النقطة الهامة التى يدل عليها الأسلوب المختار ، يدل على أنها المكان الذى يرى منه الاخراج • بعد ذلك ، لا يعود المشاهد يعرفون كيف يشاهدون بقية المسرحية • وقد يقلق بعض النظارة الاكثر حساسية ، قلقا شديدا •

ليس تناسق الأسلوب قاصرا على الكتابة أو على التمثيل ، بل وينطبق على جميع عناصر الاخراج • ومنذ وقت غير بعيد ، أخرجت تمثيلية موسيقية فى نيويورك موضوعها رحلة مغن ارتقى من منشد جوال مفلس الى نجم موسيقى ريفى واسع الثراء ، ثم عاد ثانية الى حالته الأولى • كانت قصة عاطفية بسيطة عن ارتفاع وانخفاض شخص كان محبوب النساء اللائى التقى بهن فى طريقه • غير أن المناظر التى صممت لها ، كانت تختلف تمام الاختلاف عن موضوع القصة • قد تتميز هذه المناظر بانها من عمل « مصور تجريدى abstract-constructivist » ـ شىء من فن بيكاســـو للمخـــرج الـــروسى ايزولود مايرهولد عبارة عن غابة تتألف من عدة أنابيب رأسية تبرز منهـــا أسلحة كأنها نبات الصبار • وميدان عام فى بلدة صغيرة بولاية تنيسى ، يذكرنا بصورة منحوتة بيد ألبرخت دورير ،لمدينة ألمانية من العصور الوسطى، ذات أسوار ، وعلى وشك أن يهاجمها القوط الغربيون • فبينما كانت القصة حامية ومستقيمة ورومانتيكية ، كانت المناظر باردة ومظلمة ومتعرجة وبطيئة

التفكير . حاربت المناظر المسرحية فى كل خطوة بطول طريقهـــــا كله . ومما يؤسف له ، أن المناظر فازت . وعلى الرغم من بعض التمثيل الجيد ، والموسيقى العذبة ، لم تستطع المسرحية أن تتفوق فى حياتها على المناظر .

ليس من السهل دائما ، ولا من الممكن دائما ، الاحتفاظ بتناسق الأسلوب وليس كل مخرج يرغب فى اخراج أوديب أو أنتيجونى ، سيجد مسرحا معقولا معادلا للمسرح الاغريقى ، ولن يجد شيئا حتى ولو كان ملعب كرة قــدم . ومهما تكن الاحتمالات ، فلن يجد ممثلين قادرين على اجادة النطق بأشعار سوفوكليس أو يوريبيديس ولن يجد المخرج الراغب فى اخراج ماكبيث أو الليلة الثانية عشرة ، مسرحا اليزابيثيا نموذجيا قدر المستطاع . ومع ذلك، ففى كل حالة يجب على المخرج أن يتبع ، قدر الامكان ، عرف ذلك العصر ، ونموذج التمثيل ، ونمط الحركة ، وروح المسرحية . يجب أن يتذكر أنه ، حتى فى زى الملابس الحديث ، لا يتكلم الممثلون الذين يمثلون شكسبير ، بالقواعد الحديثة ولا يتحركون بطريقة معاصرة . واذا حاولوا محاكاة تلك الاحـوال ، كانت النتيجة محتملة أن تكون « ارتبـــاكا كاســـوأ ما يـكون الارتبـــاك » .

ربما كان ايمرسون على حق عندما قال : « التنـــاسق الأبله شيطان العقول الصغيرة » . غير أن التناسق فى المسرح ليس عشوائيا ، وأى مخرج يخفق فى ادراك هذا ، فمن المحتمل أن يضايقه أكثر من سبب .

القيم الدرامية Dramatic Values

بمجرد أن يحدد المخرج نمط المسرحية التى لديه ، وعناصر المسرحية المحتاجة الى تأكيد ، والأسلوب الأساسى الذى ينبغى له أن يتبعه فى اخراجه، بمجرد أن يحدد ذلك ، يكون مستعدا للنظر فى القيم الدرامية للمسرحية .

والقيم الدرامية هى تلك الأفكار والأفعال ومميزات الأشخاص والعلاقات الموجودة فى المسرحية ، التى يحتمل أن تثير فى الشاهدين استجابة عاطفية أو ذهنية . قد تتراوح هذه القيم ، من فكرة العدالة الشعرية ، كما فى « تاجر البندقية » الى فكرة أن سيئات الآباء تلحق بالأبناء ، كما فى « الأشباح »

لابسين ؛ ومن العجز وعدم القدرة على تمثيل المسرحيــة غير الأخلاقيــة « الشقيقات الثلاث » ، الى الغريزة الجنسية الفائرة لمسرحية « عــربة اسمها الرغبة » ، ومن عزة النفس المستمرة لأماندا ونجفيلد فى مسرحية « معرض الوحوش الزجاجى » ، الى الاجــرام التهورى لدانى فى مسرحية « لا بـد لليل ان يهبط » ٠

وعلى اية حال ، يجب ان تكون القيم فطرية فى المسرحية ، فلا يمكن ابتكارها او فرضها عرفيا ٠ وليس بوسع المخرج الا أن يؤكدها ، أو يمثلها تبعا لحكمة على نوايا المؤلف٠ فان عرضه فى اية واحدة من هاتين الطريقتين مبنى على تقديره للانفعالات المحتملة لدى نظارة المسرحية ٠

قد تختلف هذه الانفعالات من متفرج الى آخر ، تبعا لماضيه ودينــــه وتعليمه او ثقافته ٠ فمثلا ، من المحتمل أن يختلف شعور المتفرجين المسلمين، الذين ألفوا تعدد الزوجات ، عن شعور المشاهدين البروتستانت الأصليين ٠ وربما اختلف شعور المشاهدين المكونين من زنوج نيويورك ، حيال مسرحية « عطيل » عن شعور المشاهدين من البيض سكان ولاية الاباما ، أو البيض سكان نيويورك ، حيال هذا الموضوع نفسه ٠

وفى معظم الأحوال ، تثير القيم الدرامية لنص ، من الناحية الأساسية، نفس الاستجابة لدى اى جمهور تقريبا ٠ فالرجل الذى يضع الشرف والواجب فوق النفس ، جدير بأن يعجب به غالبية الناس ٠ والرجل الذى يناضل ضد اعداد كبيرة ، فى سبيل قضية يؤمن بعدالتها ، يستثير عطفنا ، حتى ولو لم نستحسن قضيته ٠ والمرأة التى تخاطر بحياتها من أجل طفلها ، من المؤكد أن تلقى استحسانا عاما ٠

تنشأ مشاكل المخرج من أن لمعظم المسرحيات عدة قيم متناقضة ٠ فاذا اكدت احدى القيم ، عانت قيمة أخرى ، او على الأقل ، عدلت بطريقة ما ٠ واذا لم تؤكد قيمة ما ، بما فيه الكفاية ، فى منظر مبكر ، أخفق منظر تال فى توليد الاستجابة التى يريدها المخرج ٠ واذا لم تؤكد بعض مميزات شخصية أساسية ، فربما تفككت المسرحية كلها ٠

خذ « ماكبيث » ، مثلا ، اذا مثل كرجل اهلكه الطموح الذى له بعض

المبررات ، لم يترك شيء من الموقف التراجيدى فى الشخصية • واذا مثل كرجل ضعيف أصلا ، سيطرت عليه امرأة مليئة بالطموح ـ الأمر الذى يحدث عند تأكيد دور ليدى ماكبيث ـ فانه يضمحل حتى الى اكثر من هذا • وفى كلتا الحالتين ، يخدع المتفرجون ويسلبون الفرجة العاطفية التى جاءوا الى المسرح ، متوقعين أن يمارسوها • فلكى تكون المسرحية ذات اثر فعـــال ، وموقف بطولى حقيقى ، يجب تمثيل ماكبيث كقائد للرجال قوى الشكيمة ، له القدرة على انجاز عظائم الأعمال لخدمة وطنه ، ولكن اعمـــــاه ، مؤقتا ، الطموح • وفى تلك اللحظة ، لايحطم مستقبله فحسب ، بل وســـــلام على المملكة كلها وكيانها •

ولكى تمثل على هذا النحو ، يجب على المخرج أن يعطى المنـــــاظر الثلاثة أو الاربعة الأولى من الفصل الأول ، كامل ثقلها واهميتها • فهـذه المناظر تثبت الشجاعة الشخصية والكفاءة القيادية لماكبيث ، وفى الوقت نفسه تجعله عن طريق الساحرات الواقفات على المرج ، جديرا بشغل منصب أعلى من أى منصب كان يطمح اليه من قبل • ويعمد بعض المخرجين ، بقصد اختصار طول المسرحية ، اما الى حذف هذه المناظر الأولى ، أو قطعها ، وبذا يقللون كثيرا من مواقف شخصيتهم الرئيسية ، ويخففون من حدة الأثر الذى أحدثه فيه تنبؤ الساحرات له •

أو نأخذ « هامليت » مثلا • تضم هذه المسرحية جميع المشاكل الصعبة للقيم الدرامية •

ولنتأمل العلاقة بين هامليت ووالدته ، مثلا • ومقدار فكرة عقدة أوديب الكامنة فى هذه العلاقة ؟ وما مبلغ تأثير شـــــعور هامليت نحو امه ، فى استنتاجه أن زوجها هو الذى قتل اباه ؟ وما مقدار تأثير شعور هامليت نحو أمه ، فى علاقته باوفيليا ؟ هل هناك شعور حقيقى بين ذلك الشاب وتلك الشابة ؟ وللعلاقة بين هامليت وأمه اثر على كل علاقة اخرى تقريبا ، فى هذه المسرحية • ومن الجلى انه ينبغى للمخرج أن يعطيها كل اهتمام وعناية عند تقرير الطريقة التى سيتناول بها هذه المسرحية •

أو خذ مسرحية « كانديدا » لجورج برنارد شو • يكمن الصراع الحقيقى

لهذه المسرحية ، بين زوج كانديدا المتوسط العمر، وهو الكاهن موريل والشاب الصغير مارشبانكس عاشقها النموذجى · فبينما يكون من الأهمية بمكان تمثيل كانديدا نفسها تمثيلا صحيحا · وان المفتاح الحقيقى للاخراج الناجح يقع فى مفهوم موريل وتمثيله · فاذا مثل كرجل معجب بنفسه ، قوى الأخلاق وصارم ومستقيم فى حد ذاته ، كما يتضح من بعض تصرفاته ، فلماذا تزوجته كانديدا أولا ؟ أو لماذا استمرت معه كزوجة ، حتى بعد أن قررت ألا تذهب مع مارشبانكس ؟ ومع ذلك ، فاذا مثل موريل كرجل بالغ الحكمة ، شـــديد الاحتمال ، ويدرك تماما لمنافسه الشاب ، فلن يكون هناك صراع حقيقى · سيدرك المتفرجون ، فى الحال ، أن كانديدا لن تستطيع تفضيل شاعر ماهر، ولكنه مكون نصف تكوين ، مهما يكن فصيح اللسان ، على رجل قوى ناضج الرجولة مكتملها ! وعندئذ تفقد المسرحية كل تشويق لانتظار النتيجة · يجب تمثيل موريل بين هذا وذاك · ولكى تصير للمشاهدين المسرحية مرضية ، يجب أن يكون لموريل بعض العيوب ، حتى ولو كانت عيوبا جدية ، ولكنه فى الوقت ذاته ، يجب أن يكون رجلا جديرا بحب زوجته واحترامها له ·

يمكن تطبيق هذا النوع من الاعتبار فى كل مسرحية تقريبـــــا ، من المسرحيات التى يرغب المخرج فى تناولها · والمشكلة فى مسرحية « موت بائع » ، هى كيف يعطى ويلى لومان كيانا بشريا يجعل المشاهدون يشـعرون باهتمام حقيقى بما يحدث له · ومع كل ، فانه يقوم ببعض أمور تافهة ، وبه عدد من القيم المرزولة · لن يقتنع المتفرج المتوسط بأنه يجب عليه أن يشعر بالقلق والاهتمام او العطف ، لمجرد انه ، كما قالت زوجته على قبره ، « انه كائن بشرى » · الدنيا مليئة بالكائنات البشرية ، وللعمل على نجاح المسرحية، يجب على كل من المخرج والممثل أن يحاول ، بطريقة ما ، زيادة قيمة كيان ذلك الرجل ، وأن يدمج فيه قدرا من البشرية اكبر مما يبدو فيه ·

تأتى نفس هذه المشكلة فى مسرحية أحدث من تلك ، وهى مسرحيـــة « الأمل الأبيض العظيم » · وهى كما كتبت ، تكرار للكيفية التى احتقر بهـا الرجل الأبيض الرجل الأسود فى أمريكا ، واستغله · ولجعل هدف هذه المسرحية ذا أثر فعال ، بالمصطلحات المسرحية ، فانها تتطلب أن تصبغ بالصبغة البشرية ــ أى تصير ذات شخصية · وهذا يعنى أن الشـــخصية الرئيسية جاك جيفرسون ، يجب تمثيله ، ليس كمجرد محارب قدير بل وكرجل

عظيم الهيبة الشخصية والكفاءة البشرية ايضا • عندئذ تصير المسرحية اكثر من مجرد رسالة فى علاقات الأجناس ، تغدو دراما انسانية مؤثرة • ومن سياق التمثيل ، تصير ايضا رسالة اكثر تاثيرا •

اذن ، فعند نظر القيم الدرامية المسرحية ، يواجه المخرج عملا معقدا متحديا ويجب عليه أولا ان يتعرف على القيم المشتملة عليها المسرحية ، وهذه القيم التى ، رغم غموضها ، تحدث اثرا فى الجمهور • ثم ينبغى له ايضا ان يقرر كيفية تناول كل قيمة كى تقوى الوقع الكلى الذى يعتقد ان المسرحية ستحدثه على المشاهدين • بعد ذلك يجب عليه تحديد الأهمية النسبية لكل قيمة فى المسرحية ، وتقرير اى القيم منها يحتاج الى تاكيد ، وايها يحتـــاج الى تخفيف التاكيد • فالعناية والفهم اللذان يوليهما المخرج دوره الحيوى من مسئوليته ، هما اللذان يحددان ، ربما اكثر من اى شيء آخر والصفة النهائية لاخراجه • فالاخراج ذو القيم المنظمة يستطيع ان يقاوم قدرا كبيرا من عدم التناسق فى مجالات أخرى •

القيم ذات الجمال الفنى Ethetic Values

علاوة على ما للمسرحية من قيم درامية تجذب العقل ، فان لها ايضا قيما معينة أخرى تجذب اول ما تجذب العين والأذن ، تعرف بالقيم ذات الجمال الفنى او المثيرة لاعجاب المشاهد • فمثلا ، الحـــوار فى مسرحية لبرناردشو ، او لأوسكار وايلد ، يعطى صفة معينة ، لمجرد السهولة التى ربطت بها الألفاظ معا • هذه المتعة تفوق كل متعة اخرى تصدر من سياق القصة او تصوير الشخصية او الدعابة فى موقف • كما ان المناظر الملائمة فى اخراج جيد ، تضيف كثيرا الى متعة مشاهدة ما يجرى امامها • وبوسع الطريقة التى يسير بها ممثل مثقف ، على المنصة ، تعطى متعة فى حد ذاتها، كما تعمل على اضاءة الشخصية الممثلة • وبوسع الطريقة التى يتجمع بهـا حشد من الناس يوم استقبال ملكى ، ان تعطى شعورا بالرضى ، بسبب المهارة التى ركبت بها صورة المنصة •

لاشك فى ان قيم الجمال الفنى هذه لاتخص المخرج كثيرا ابان المراحل الأولى من تحليله للمسرحية ، ولكنه يجب ان يكون مدركا لها كى يستطيع

التعرف عليها وينتفع بها الى اقصى حد عند تقديم البروفات • وبينما قد لا تغير كثيرا من الواقع العاطفى الذى يحدثه اخراجه على المشاهدين فان قيم الجمال الفنى هذه قادرة على أن تزيد كثيرا من السرور الذى يشعر به المتفرجون وهم يشـــــاهدون الاخراج ، والرضى الذى تنتجه عندما ينتهى الاخراج •

خداع محاكاة الحقيقة The Illusion of Reality

من الأهداف الرئيسية لكل مايقال او يعمل فوق منصة المسرح ، خلق خداع المحاكاة الحقيقية • وهذا الخداع موجود فى قلب العمل المسرحى • واذا كان للمشاهدين ان يسهموا اسهاما كاملا فى هذا العمل ، يجب أن نجعلهم يشعرون بأن كل شىء يرونه أو يسمعونه على المنصة انما يحدث لأناس حقيقيين وفى مكان حقيقى فى وقت معين • وحتى الفانتازى الأعظم وحشية، تلك الميلودراما غير المحتملة، يجب اخراجها حتى تبدو حقيقية امام المشاهدين وهم يشاهدونها • وبعد ان يغـــــادروا المسرح هم احرار فى تفكيرهم عن المسرحية • ولكن طالما كانوا فى المسرح ، فيجب الســـــيطرة على افكارهم ليظنوا أن ما يجرى أمامهم على خشبة المسرح حقيقيا وواقعيا • ولا يمكن الحصول على هذه السيطرة الا بالاحتفاظ بهذا الخداع مقنعا بانه حقيقى فعــــلا •

طبعا ، لايعمل المؤلف ومفسرو مسرحيته وحدهم ، فالمشاهد شريك راغب فى الاسهام فى هذا الخداع ، اذ يرغبون تماما فى أن يسيطر التمثيل على حواسهم ، وأن يتخلوا عن افكارهم السابقة ويشتركوا فى مشاكل النـــاس الموجودين على منصة المسرح • فعندما دخل المتفرجون المسرح دخلوا فى اتفاق ضمنى مع الممثلين والمؤلف ، وان يثقوا ويصدقوا أى شىء يوضع امامهم مهما يكن غريبا أو غير معقول •

والشرط الوحيد الذى يشترطه المشاهدون ، هو الا يسىء المؤلف أو المخرج أو الممثلون استخدام ثقتهم • وبمعنى آخر ، يرغب المتفرجون كل الرغبة ، فى أن يفرضوا انهم جالسون فى جرن فرنسى ، وأن الممثلين الذين يرونهم يتحركون فوق المنصة ، دجاج ذوات خصائص بشرية معينة • أو

انهم جالسون فى قصر دانماركى فى القرن الثالث عشر ، وأن الممثلين الذين يرونهم يتحركون خلف المنصة شبح والد أحد الأشخاص الذين يرون فى مقدم المنصة • ولكنهم اذ يصدقون هذه المقدمة ، يتوقعون ـ والحقيقة انهم يطلبون ـ أن كل شيء منذ ذلك الوقت وما بعده يسير معقـــولا • لايسمح المشاهد بأن يجذب المخرج خيوطا فتتحرك الدمى ، أو يحرك ممثليه • كما يطلب المشاهدون هذا من الفنانين المفسرين • فما أن يقرر المخـــرج روح الاخراج وأسلوبه ، فلن يصدق الجمهور أى عبث أو تلاعب • وما أن يقرر تصوير الشخصيات ، حتى لايقبل المتفرجون أى تغيير بدون داع مقنع • ولن يعارض المشاهدون فى حدوث المفاجآت ، ولكنهم لايقبلونها الا اذا نشأت بطريقة منطقية عن موقف أو عن شخص • يرغب المشاهدون فى قبول المناظر الواقعية أو المناظر الايحائية ، أو عدم وجود مناظر على الاطلاق ، على شرط أنه بمجرد تقرير أسلوب المناظر ، أن يستمر دون تغيير ، وأن تكون مطابقة بصورة معقولة ، للزمان والمكان المفروض أن تمثلهما تلك المناظر ، وأن تطابق كذلك ، بصورة معقولة أيضا ، عناصر الاخراج الأخرى • واخيرا ، يصر المتفرجون على عدم حدوث ما يشرد بافكارهم ، أو أى تدخل مقلق يبعدهم عن انهماكهم فيما يجرى أمامهم وعن مسايرتهم له قلبا وقالبا ، أو ما يشعرهم بأنهم مجرد جموع تشاهد مسرحية • هذه هى الصفة الأساسية للاتفـــاق المعقود بين المشاهدين وفنانى المسرح • وأى اخلال بهذا الاتفاق ، ربما يحطم العمل المسرحى •

ما أن يصير المتفرجون شركاء راغبين حتى يصير من السهل نسبيا على الممثلين أن يحدثوا خداع الايهام بالحقيقة • كما يكون من الســـهل نسبيا أيضا ، افساد ذلك الخداع •ومنع افساد هذا الخداع واجب آخر من واجبات المخرج العديدة •

ومن الأصوات التى لايهتم بها المخرج كثيرا ، صوت آلة التنبيه لسيارة اطفاء مارة بجوار المسرح ، أو سعال شخص فى الصف الثالث اصابته نوبة سعال شديد طويلة • غير أن هناك أمورا تسبب شرود الذهن يســـتطيع المخرج منعها ، ومن أمثلتها : المناظر اذا كانت رديئة التصميم أو الانجاز ، يمكن أن تكون مصدر شرود مستمر لأذهان المتفرجين • فان حجرة استقبال بقصر فى نيوبورت ، من المفروض أن تكون بالغة الفخامة ، فاذا بدت كحجرة

جلوس عادية بمنزل بسيط فى ضاحية ، وجد المتفرجون صعوبة فى تصديق أن التمثيل الجارى على المنصة يحدث فعلا لأحد عمالقة الصناعة واسرته . والأفضل الا تكون هناك مناظر اطلاقا اذا كانت هذه المناظر كاذبة مضللة ، أو رديئة التصميم . فالمتفرجون على استعداد تام لأن يقدموا اية منـــاظر مطلوبة ، من مخيلاتهم المليئة بالمناظر ، الجيدة . اذا اعطوا المواصـــفات المناسبة . وأخيرا ، أمد المتفـــرجون الاليزابيثيون شـكسبير بحصــــون دانماركية ، وبقصور مصرية ، وميادين ايطالية ، ومروج اسكتلندية ، وبكل ما كان فى حاجة اليه . وليس المشاهدون المحدثون باقل سخاء من أولئك الأقدمين .

هناك اسباب اخرى لشرود الذهن قد لاتكون واضحة كهذه ولكنها تكون بنفس الدرجة : كالممثل الذى يحك قدميه بالأرض قبل ان يجىء دوره فى الكلام ، والممثل الذى ينسحب من تمثيل شخصية عقب الانتهاء من قراءة سطر ، والممثل الذى يضحك لنكتة يقولها هو نفسه ، والذى يضحك لسماع نكتة من ممثل آخر ، وطلقة المسدس التى تأتى بعد موعدها بوقت قصير . والباب الذى يلتصق باطاره فيمنع خروج ممثل يقتضى دوره الخروج . كل هذه الأمور من الممكن أن تفسد خداع الايحاء بالواقع . وقد تؤخر الممثل من تمثيل دوره مدة خمس أو عشر دقائق . فعلى المخرج منع هذه الأمور والتأكد من عدم حصولها .

يجب على المخرج عند التقديم لمسرحية ، من أعلى تراجيدية الى أدنى كوميدية ، أن يتقدم اليها كفنان . يجب أن يضع فى ذهنه أن كل ما يرى أو يسمع على المنصة ، ذو أثر على المشاهدين أما مرغوب أو غير مرغوب فيه. وعليه أن يتأكد من أن يكون هو الأثر الذى يريده .

بالتحليل الدقيق فقط ، للأفكار والمشاعر التى بالمسرحية ، والتقدير المضنى الى أقصى حد ، للقيم الدرامية ، وبذل الجهود الجبارة للاحتفـــاظ بخداع الايحاء بالحقيقة؛ يستطيع المخرج أن يتأكد من أن المعلومات والعواطف المنقولة الى المتفرجين ، سيكون لها الأثر المطلوب وبهذه الطريقة وحدها يمكنه أن يبنى الاخراج لبنة لبنة حتى يصير بناء متكاملا ، والواقع المتناسق والوحيد الذى يريده على المشاهدين .

الباب الخامس

وسيلة المخرج

بعد أن يدرس المخرج المسرحية من جميع زواياها ، يستخرج ما بها من أهداف معينة وأن يحاول تحقيقها • ويجب أن يتصف ممثلوه بصفات وخصائص معينة واضحة التحديد • ويجب عليه ان يتناول عناصر المسرحية بترتيب معين ، أو حسب الأولوية ، كما يجب عليه ان يتناول قيمها الدرامية بطريقة خاصة ، وأن يكون وقعها على المشاهد من نمط وشدة معينين •

ومع ذلك ، فلن يتحقق أى هدف من هذه الا اذا اكتسب المخرج درجة معينة من الصلاحية يؤهله لاستعمال المواد التى يعمل بها على خير وجه • وتعرف هذه الصلاحية باسم « التكنية أو الطريقة الفنية » •

وقبل مناقشة التكنية ، يجدر فحص المواد نفسها باختصار لمعرفة كيف تختلف وسيلة المخرج عن وسائل غيره من الفنانين ، وفى أى الوجوه تتشابه معهـا •

يستخدم المصور الألوان بفرشاة ليخلق صورة ثابتة ذات بعدين فوق قطعة من القماش أو الورق فتتجه جاذبيتها الى حين المشاهد، ومن خلال العين الى العقل والعواطف • ويستخدم الشاعر رموزا لفظية word symbols تنجذب الى المخ والعواطف عن طريق العين أو الأذن • غير أن وسيلته مهزوزة أكثر منها ثابتة • فالصور تتغير باستمرار •ويستخدم الملحن الصوت لينفذ من خلال الأذن الى العقل والى العواطف • وعلاوة على كون وسيلته مائعة أيضا ، فهى كذلك مجردة • أما المخرج المسرحى فيستخدم كلا من الرموز اللفظية والصور فينفذ الى العقل والعواطف من خلال كل من العين والأذن • انه يقدم صورا مجسمة (ذات ثلاثة أبعاد) دائمة التغير فوق المنصة • ويقدم مواقف وأشخاصا وآراء جامدة ليحكم عليها المشـاهد • وبمعنى آخر ، وسيلة المخرج أكثر وسائل الفنون جميعا جمودا وميـوعة وواقعية •

رغم تعقيد وسيلة المخرج ، فان مواده بسيطة نسبيا • فتتألف أساسا من ثلاثة مكونات : المسرحية التى سبق أن ناقشــناها بشىء من التطويل ، والمنصة التى سنتناولها بعدها ، والممثلين • ومن سيطرة المخرج على هذه الأشياء الثلاثة ، يجب أن يشكل عمله الفنى •

المنصـــة The Stage

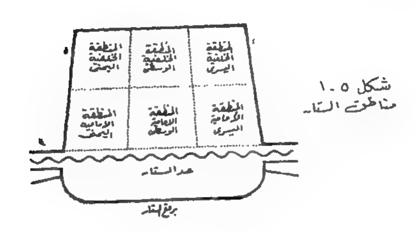
يمكن أن تكون المنصة ، كما رأينا فى الباب الأول ، بأية مساحة تقريبا، ومن أى نمط : منصة الحلبة arena ، والمنصة الممتدة اللسان thrust • ومنصة المصطبة platform • ويحيط بالمصطبة اطار بقبو proscenium arch وتقع فى أحد أطراف حجرة أو قاعة auditorium • والمصطبة هى النمط الشائع الاستعمال من المنصات • وبينما قد يجد المخرج الذى يعمل على نمط آخر من المنصات ، بعض الملاحظات والمبادىء التالية غير عملية ، يجب عليه أن يكونقادرا على تكييف معظمها لظروف عمله •

منـــاطق المنصـــة Stages Areas

لسهولة العمل ، تقسم منصة المصطبة عرفيا الى ست مناطق (أنظر شكل ٥ ـ ١) • سنطلق على هذه المناطق : المنطقة الأمامية اليمنى ، والمنطقة الأمامية الوسطى ، والمنطقة الأمامية اليسرى ، والمنطقة الخلفية اليسرى ، والمنطقة الخلفية الوسطى ، والمنطقة الخلفيـــة اليمنى • وبالطبع ، كلمة « الأمامية » معناها أقرب جزء الى المتفرجين ، و « الخلفية » معناها أبعد جزء عن المتفرجين • ويستعمل المصطلحان « أيمن » و « أيسر » ، فى المسرح، بالنسبة للممثل الواقف على المنصة فى مواجهة النظارة •

تختلف كل منطقة من مناطق المنصة هذه فى قدرتها على جذب انتباه المشاهد والاحتفاظ به • ويطلق على المناطق الأكثر قوة فى قدرتها على جذب الانتباه « المناطق القوية » (شكل ٥ ـ ١) ، كما يطلق على المناطق الأضعف « المناطق الضعيفة » • وأقوى المناطق هى المنطقة الأمامية الوسطى • فكل شخص يقف فى هذه المنطقة يسيطر على الانتباه أكثر من أى شخص واقف، فى نفس وقفة الجسم فى منطقة أخرى • ومع ذلك ، فالمنطقة الخلفية الوسطى قوية أيضا وخصوصا عندما يكون فوق المنصة عدد من الناس يتركز الانتباه

عليهم · وكذلك المنطقة الأمامية اليمنى والأمامية اليسرى · والواقع أن المنطقتين الضعيفتين فعلا هما الخلفية اليسرى والخلفيـــة اليمنى · وحتى هاتين يمكن تقويتهما باضافة مستويات أو مصاطب ، أو بتسليط الأضــواء عليهما ، أو بوضع قطعة أثاث رئيسية ، أو ظاهرة معمارية واضحة لجــذب الانتباه اليها ·



(شكل ٥ ـ ١)

يجب استعمال الصفتين : « قوية » و « ضعيفة » ، لقدرة المنطقة على جذب الانتباه ، وليس على فائدة المنطقة ذاتها · فمثلا ، من المحتمل أن يحتاج المنظر الرئيسى الى كل تدعيم يستطيعه المخرج ، وعلى هذا ، يرى المخرج ، بطبيعة الحال ، أن يمثله فى أقوى منطقة ممكنة : المنطقة الأمامية الوسطى· ومن ناحية أخرى ، قد يظهر منظر الحب الرقيق ، صارخا لامعا اذا مثل فى المنطقة الأمامية الوسطى · ومن الأفضل عادة تمثيله اما فى المنطقة الأمامية اليمنى أو فى الأمامية اليسرى · والمنظر البالغ العنف قد يصير محتملا اذا مثل فى اية منطقة امامية بالمنصة · ولكى تخف حدته بما فيه الكفاية ، قد يلزم تمثيله فى المنطقة الخلفية اليمنى أو الخلفية اليسرى · وتقدير المخرج للأثر المحتمل لمنظر ما ، على المتفرجين ، هو الذى يحدد ، الى درجة كبيرة، اختياره للموضع الذى يجب تمثيله فيه ·

سيحدد اختيار المخرج للمنطقة التى تمثل فيها الفصول الكبرى كيفية ترتيب المنصة للحصول على مناطق التمثيل الضرورية ·

مناطق التمثيل Playing Areas

يجب عدم الخلط بين مناطق التمثيل ومناطق المنصة فمناطق التمثيل هى ، ببساطة ، المناطق التى يشملها ترتيب الأثاث أو ألواح المنـــــاظر أو المظاهر المعمارية ، يجعلها عملية وطبيعية لتمثيل منظر · أما مناظر الحشود crow d scenes أو المناظر التى تضم اكثر من أربعة أو خمسة أشخاص ، فربما تشغل المنصة كلها · وأما المناظر التى تضم شخصين او ثلاثة أشخاص فحسب ، فيجوز تمثيلها فى منطقة واحدة ويمثل منظر تناول الطعام عادة حول مائدة · وعادة ما يمثل منظر الحب حول أريكة او مقعد او « دكة » او ما اشبه · وقد يمثل منظر العراك أو القتال فى منطقة خالية من الأثاث· وقد يمثل منظر الموت فوق سرير او دكة او سلم أو على الأرض العارية · وهكذا ، يجب تمثيل المنظر حيث يعتقد المخرج أنه سيكون أعظم تاثيرا ــ أى حيث يحتمل أن ياتى بالأثر الذى يريده المخرج ·

وفى المناظر الداخلية ، تحدد مناطق التمثيل ، عادة ، بواسطة مواضع قطع الأثاث ــ كمائدة ومقعدين أو أريكة او دكة · وفى المناظر الخارجية ، يمكن تحديد مناطق التمثيل بواسطة قطع الأثاث او درجات سلم او الأعمدة أو الحوائط أو الأشجار أو الصخور أو ما الى ذلك من الأجسام · وفى كلتا الحالين ، يجب أن يكون بالمنصة ، على الأقل ، منطقتـــــا تمثيل واضحتا التحديد · ولو امكن وجود ثلاث أو أربع مناطق ، يكون الاخراج احسن وأفضل ، اذ تمكن المخرج من الحصول على تنوع اكثر لاستخدام المناطق ، ولن يحتاج الى الانتقال باستمرار من منطقة الى اخرى ، ثم يعود ثانية الى المنطقة الأولى ، وهكذا · وكذلك ، من صالح التنوع ألا تكون جميع مناطق التمثيل فى نفس المستوى ، ويلزم عدم وضعها عند خلفية المنصة على نفس المسافة من حد الستار ·

ليس هناك حد عرفى لعدد المناطق التى يستطيع المخرج حشدها فوق المنصة · فيمكنه استعمال المستويات أو المصاطب ، أو توضع بعض المناطق فوق بعضها الآخر مباشرة · يمكنه الحصول على سبع أو ثمانى منـــاطق تمثيل فى منظر واحد (انظر شكل ١٣ ــ ٥ ، لترتيب المنصة للحصول على « ظلام فى وقت الظهيرة » ، مثلا) · غالبا ما يكون هذا النوع من الترتيب

ضروريا فى المسرحيات المتعددة المناظر حيث يكون خفض الســـتار لتغيير المناظر بعد كل فصل ، أمرا غير عملى ٠

وعلاوة على فائدة المنصة كموضع لتمثيل فصول المسرحية ٠ فيمكن استعمال مناطق التمثيل للأثر الدرامى ٠ فمثلا يمكن استخدام احدى المناطق كموضع خاص لشخصية معينة ـ ربما كانت أما ٠ وفيما بعد ، فى أثنـــاء سياق تمثيل المسرحية ، عندما يمر بهذه المنطقة شخص آخر ، ربما كان ابنة وفى الحال ، تكون التلميحات مرئية ودرامية ٠ أى أنه يمكن استعمال منطقة أخرى لتمثيل حالة ذهنية معينة ، كالهزيمة أو الاكتئاب ٠ اذ عض الدهر شخصا ، أو أناخت عليه الظروف ، فيبدو مسمرا فى تلك المنطقة ٠ اذن ، فبعد أن يتحرك ممثل الى احدى المناطق ، ثم يرفض البقاء فيها ، فسيكون لفعلته هذه وقع اضافى بسبب ما غدت تمثله تلك المنطقة ٠ أو أن منطقة ما ، تستخدم لرفع أو اضافة تناقض بين مجموعتين متعارضتين ، أو وجهتى نظر ٠ فمثلا ، قد يعتقد المتآمرون ضد نظام اجتماعى تحت قنطرة للتآمر على الاطاحة بطاغية ٠ وبعد أن تنجح المؤامرة ، قد تأتى مجموعة أخرى للاطاحة بنظام الحكم الجديد ٠ وفى الحال يشعر المتفرجون بتلميحات الموقف الدرامى من مجرد وضع المنظر ٠

عند تحديد مناطق التمثيل ، يجب على المخرج الا يحتال على المشاهدين مستغلا عدم درايتهم ٠ ففى المسرحية الواقعية ، بنوع خاص ، يجب أن تكون الزخارف المعمارية معقولة ، وترتيب الأثاث طبيعيا قدر الامكان ٠ فلا يوضع السلم حتى يبدو أنه يؤدى مباشرة الى داخل مدفاة أسفل مدخنة ، أو يوضع مقعد ليواجه النظارة ، الا اذا كان هناك سبب واضح يستدعى ذلك ٠ ومن ناحية أخرى ، يجب الا يوضع أى مقعد بحيث يواجه ظهره المتفرجين على فرض اتجاه ظهره الى الحائط الناقص من الحجرة ـ الا اذا كان هناك مبرر درامى صحيح يقتضى هذا الوضع ٠ وفى أثاث حجرة المائدة ، يجب عدم وضع الكرسى فى أى طرف من خلفية المنصة ، فقط ، وراء المائدة ، ليكون من الأسهل رؤية الممثلين وسماع أصواتهم ٠ فمن النادر أن تكون هذه هى الطريقة التى توضع بها المائدة فى أسرة متوسطة ٠

وفى « الفارس » ، أو أى اخراج نمطى آخر ، يجوز ترتيب الأثاث

والزخارف المعمارية بطريقة أكثر عرفية · ففى الفارس مثلا ، من المقبول جدا وضع الأرائك المتماثلة والمناضد المتشابهة والمصـــابيح المتجانسة فى جانبى المنصة المتقابلين بحيث تواجه مباشرة الجزء الأمامى من المنصة · كما يكون من المقبول ألا يكون بالمنصة سوى دكتين طويلتين بحيث تواجه كل منهما الأخرى تماما وتوضعان فى الجانبين المتقابلين من حجـــرة واسعة مزخرفة · أما فى الكوميدية الواقعيـــة ، فلن يكون أى من هذين الترتيبين مقبولا ، اذ يعطى المشاهدين انطباعا عكس الانطباع الذى كانوا على وشـك أن يروه فى المسرحية · أما فى الفارس ، فقد يعبر هذا الترتيب عن روح المسرحية ، كما يمد المخرج بمنـــــاطق التمثيل التى يريدها ، وبذا يكون مناسبا جدا ·

الرسم التخطيطى لأرض المنصة Ground Plan

يتضح مما سبق ، أنه بما انه على المخرج مسئولية تحديد المواقع التى تمثل فيها مناظره ، وكيفية تمثيلها ، اذن ، تقع على عاتقه أيضا مسئولية عمل الرسم التخطيطى الذى تتبعه تلك المناظر · على أن يبين هذا الرسم التخطيطى (الذى يطلق عليه أحيانا «تخطيط الأرض a floor plan ») بوضوح مواضع جميع الأبواب والنوافذ والبواكى والسلالم والمدافىء التى بأسـفل المداخن ، وقطع الأثاث الرئيسية (انظر شكل ٥ ـ ٢) · كما يجب الا يحاول بيان الواح المناظر ، ولا ورق الحوائط أو الستائر أو الصور أو ما الى ذلك·

يجدر بالمخرج ، عند تخطيط المنصة ، أن يستشير مصمم المنـــــاظر ، ليمـــتفيد بتجـــاربه وخبـــرته · فاذا اختلف رأياهما ، عمـــل برغبته المخرج · ويمكنه ، فقط ، أن يبين الأهمية الدرامية لوضع الباب الرئيسى لحجرة ما فى المنطقة الخلفية الوسطى ، وأن يوضع الوطيس فى المنطقـــة الأمامية اليمنى ، أو أن تكون هناك تخريجة فى الحائط الأيسر لتوضع بهـا قطعة اثاث ضرورية · وبالطبع ، اذا استطاع مصمم المناظر اقنـاع المخرج بأن تخطيطه غير عملى من الناحية المعمارية ، أو أنه سيحدث تعقيدا لا داعى له فى مسألة الاضاءة ، أو أنه سينتج عنـــه منظر مختـــل التوازن أو غير جذاب ، عندئذ فقط قد يجد المخرج لزاما عليه أن يعيد النظر فى تخطيطه ·

واذا لم يقتنع المخرج بأن تخطيطه غير عملى ، فلابد من الاصرار على اتباع هذا التخطيط • وعلى أية حال ، فالمخرج هو الشخص الذى سيكون عليه تنفيذ التخطيط ليفى بجميع الأغراض •

المثـــلون The Actors

يتألف المكون الثالث والأخير من وسائل الاخراج ، من الممثلين • فكما ان المصور يستعمل الألوان ، ويستعمل النحات الصلصـــــال ، والملحن الأصوات ، كذلك يستخدم المخرج الممثلين • وهؤلاء دائمو التغير • واحيانا يكون هؤلاء الممثلون ما يثير الغضب ، واحيانا كثيرة ، يثيرون الايحاء وبذا يعدون من مكونات وسيلة الاخراج البالغة التعقيد • والى درجة كبيرة ، يكون الممثلون مصدر كل من الخيال والاحباط المفطور عليهما عمل المخرج •

ولتحقيق احسن النتائج ، يجب على المخرج ان يبذل قصارى جهده فى حسن معاملته لممثليه • فيجب الا يعتبرهم مجرد دمى تحرك فوق خشبة المسرح أمام خلفية من المناظر • كما يجب عدم اعتبارهم اصواتا تنطق بما كتبه لهم المؤلف المسرحى • يجب اعتبارهم فنـــــانين بكامل حقوقهم التى يستحقونها عن جدارة • وينبغى تشجيعهم على العمل كفنانين •

يعتبر الفنان دوره اختبارا فنيا ، عبارة عن مسألة من مسائل الجمال الفنى يجب عليه حلها • فيحاول كشف أعمق اسرار الشخصية التى يمثلها • ثم يحاول ، من خلال الحركات والاشارات الصامتة والتلحين الصوتى ، أن ينقل ما اكتشفه الى المشاهدين •

اذا لم يعتبر المخرج الممثلين فنانين ، واذا لم يظهر لهم الاحترام اللائق بهم ، واذا لم يمكنهم من نقل خيـــالهم الفنى الى الشخصية التى كلفوا بتمثيلها ، او اذا طلب أن يطابق تمثيلهم بالضبط الفكرة التى كونها من قبل عن كيفية تمثيل الشخصيات ، فانه يقيم سدا منيعا بينه وبين أغزر مصادر الابتكار والايحاء التى بين يديه ، وعندئذ يحتمل أن تبدو اخراجاته ، وهى تسير فى سهولة وتماسك ، تبدو عديمة الحيوية • وستفتقر هذه الاخراجات الى الحمية والحماس اللذين قد يكسبها اياهما الممثلون غير المقيدين •

اذن ، فمهمة المخرج ليست خنق الخيال الابتكارى لممثليه ، بل تشجيع ذلك الخيال • وليست لتحديد أو لتقييد اكتشافاتهم وانما لمد مداها ، وليست لافساد ثقتهم بأنفسهم او الاقلال منها ، بل للعمل على زيادتها • يجب أن يكون هدف المخرج مساعدة كل ممثل فى الاسهام بأقصى قدر من الجهد فى النهوض بالاخراج •

ولو أن وظيفة المخرج تختلف عن وظيفة الممثل ، فكلاهما يرمى الى هدف واحد — هو الحصول على أفضل اخراج ممكن لمسرحية بعينها فى ظروف معينة • فوظيفة المخرج تحديد الهدف وتوجيه ارشاداته التى توصل الى بلوغ ذلك الهدف • ووظيفة الممثل اتباع الارشادات دون أن تبث فيـــه الجبن أو تمنعه من الاسهام الفريد فى الوصول الى الهدف •

وبالطبع ، تقع على المخرج مسئولية لاتقع على الممثل • فنظرة المخرج فكرة كلية ، ونظرة الممثل فكرة جزئية • اذن ، يجب على المخرج أن يصر على أن تكون فكرة الممثل عن دوره فى اطار الفكرة الكلية للاخراج التى كونها المخرج ، على الا يتسرب اليها اى التواء أو تأكيد زائد • ورغم ضرورة تشجيع الممثل على تكوين دوره لكى يسهم كاملا فى الصورة الكلية للمسرحية، فيجب عدم السماح له بالتمادى الى ابعد من ذلك • يجب الا يسمح له باطالة دوره للوصول الى أهمية غير مناسبة ، ولا أن يجمله الى درجة لاتلائم الأدوار الأخرى ، فيحدث عدم توازن بالاخراج الكلى ، ويطغى على الشخصيات الأخرى ، ويسبب الاخلال بالقيم الدرامية • فالممثل ، كمصمم المناظر ، ومصمم الملابس ، ومصمم الأضواء ، يجب تشجيعهم على الاسهام بكامل طاقاتهم ، فى الاخراج ، على الا ترجح كفة الاخراج فى ناحية ما أو فى النواحى الأخرى •

هذه الحاجة الى كل من التشجيع والكبح ، وضرورة فتح العين والذهن عند عمل الترتيبات ، هى ما تجعل مهمة المخرج بالغة التعقيد ومبهجة بغير حدود • لا يسمح موقف المخرج له بالتفكير فى مظاهر عمله هذه • ومع ذلك ، يجب أن يسيطر المخرج على القواعد الأساسية لمهنته — وهى : تكوين الصور المسرحية ، وحركة ممثليه وعملهم ، واستخدام اصواتهم وأجسامهم لنقل التنوع غير المحدود فى العواطف والفروق الطفيفة للأفكار الكامنة فى المسرحية ، الى المشاهدين • وهذه القواعد الأساسية التى تتألف فيها فكرة المخرج ، ستكون موضوع الأبواب القليلة التالية •

البـــاب الســـادس

تكنية المخـــرج

صورة المنصة The Stage Picture

التكنية هى الطريقة التى يستعمل بها الفنـــان ادواته ومواد وسيلته فى حل مشاكله الفنية والحصول على آثاره المرجوة • وبما ان المسرح ملتقى جميع الفنون ، فهناك عدد من مختلف التكنيات يسهم فى كل اخراج مسرحى• فاولا ، هناك تكنية مؤلف المسرحية ، ثم تكنية كل من المخرج والممثل ومصمم المناظر ومهندس الضوء ومصمم الملابس • يعمل كل من هؤلاء الفنانين بادوات ومواد متباينة ، ويتعرض لقيود وحدود شتى ، ويجهد نفسه فى حل مشاكله الفنية • وفى الوقت نفسه ، يحاول جميعهم الوصول الى هدف عام يشترك الجميع فى تحقيقه ـ وهو الاخراج الذى يبدو واقعيا الى اقصى حـــد ، للمسرحية ، واعظم الاخراجات تماسكا وتاثيرا قدر المستطاع •

يختص هذا الباب والأبواب الأربعة التالية ، اساسا ، بتكنية المخرجـ اى بالكيفية التى يستخدمها الأدوات والمواد التى لديه ، للحصول على آثار فردية وعلى الصورة الكلية التى قررها لتكون عليها المسرحية •

لتكنية المخرج مظهران اساسيان : بصرى visual وسمعى aural- وهما ما يراه الشاهدون ويسمعونه • فيتحدد ما يراه المشاهدون الى درجة كبيرة ، بالكيفية التى يضع بها المخرج ممثليه ويحركهم فوق المنصة ، وما يسمعه المتفرجون هو أولا ما يقوله الممثلون وكيف يقولونه • ولنتناول أولا ، ما يراه المشاهدون •

« صورة المنصة stage picture » هى ما يراه المشاهد فى اية لحظة معينة اثناء التمثيل • وبطبيعة الحال ، لاتستمر هذه الصورة ثابتة لمدة طويلة ، وانما تتغير باستمرار ابان تقدم عرض المسرحية • ومع ذلك ، فالمطلوب ، مؤقتا ، هو ان « نجمد الاطار freeze the frame ـ أى نتـــأمل صورة المنصة على انها صورة ثابتة ـ كى نبين الخصائص التى يجب أن يتصف بها ، والتى يجب ان يتصف بها • ويمكن جمع هذه الخصائص تحت عنوان التكوين الفنى ، وتكوين الصورة •

التكوين الفنى Composition

التكوين الفنى هو تصميم صورة المنصة أو نمطها ، ويشمل : الممثلين وملابسهم ، والمناظر ، والأضواء • وبالطبع ، من الضرورى أن يلم المخرج بكل هذه العناصر • ولكنه يختص اولا وقبل كل شىء بالممثلين ، اما كافراد أو فى مجموعات ، وطريقة أوضاعهم على المنصة •

اذ اشتملت الصورة ممثلا واحدا او اثنين أو ثلاثة ، فلا تشكل صورة المنصة موضوعا ذا اهمية كبرى • فيمكن تمثيل المنظر فوق منطقة واحدة وعندئذ يغمض المشاهدون ابصارهم تلقائيا عن المناطق غير المستعملة من المنصة • وفى هذه الحالة ، يكون اهتمام المخرج بالكيفية التى يبدو بهـــا المنظر أمام المتفرجين ، اقل من اهتمامه بالأصوات •

عند استعمال المنصة كلها أو الجزء الأعظم منها ، يكون التكوين الفنى موضع اهتمام بالغ ، ويصبح المخرج عرضة لنفس قوانين الجمال الفنى كأى فنان بيانى • ويجب أن تكون لصورة منصته نقطتان أو اكثر للتأكيد ، كى تعطيها شكلا ونظاما • يجب أن تكون الصورة ثابتة فى مكانها ، كما يجب أن تكون متوازنة لتفى بمتطلبات المشاهد من الجمال الفنى غير الواعى • يجب أن تعبر عن حالة تناسق مع الروح الأصلية للمسرحية • كما يجب أن تكون ذات تنوع ــ فى داخلها هى نفسها ، وفى الصورة التى تليها ــ لتجعلها ممتعة بصريا • (وللتمثيل على هذا ، انظر التجمع فى مسرحية « ظل نجم ») •

التــــأكيد Emphasis

ربما كانت الخاصية الوحيدة البالغة الاهمية فى أى تصميم بيانى ، هى التأكيد المعتبر اهم عامل فى التكوين الفنى لصورة المنصة •

هنــــاك اســـباب عملية صحيحة لذلك • فاذا لم تؤكد الشخصيات الصحيحة ، فلن يعرف المشاهدون شيئا عن الشخص الذى يتكلم ، أو الذى يتوقع أن يتكلم • فعندما لايكون فوق المنصة سوى ثلاثة او اربعة اشخاص، فلن يكون هذا ، بطبيعة الحال ، امرا ذا بال • أما اذا كان فوقها ستة أو



(شكل ٦ ـ ١)

ثمانية أو عشرة أو اثنا عشر شخصا ، صارت المشكلة أكثر صعوبة · فاذا لم يؤكد الأشخاص الذين يقولون معظم الكلام ، فقد يقضى المشاهدون نصف وقتهم فى محاولة معرفة من المتكلم · وفى أثناء هذا ، يضيع منهم الكثير مما يقال ، فتكون النتيجة عرضا مربكًا ومتفرجين مرتبكين ·

كذلك ، هناك أسباب قوية من ناحية الجمال الفنى لهذا التـــأكيد · فالتكوين الفنى الذى يكون كل دور فيه مؤكدا بنفس درجة تأكيد غيره من الأدوار ، يغدو مصمتا « كورق الحائط » · فعندما تنظر العين الى أى تكوين بيانى (شكل ٦ ـ ١) ، فانها تبحث تلقائيا عن النظام · غير أن هذا النظام لن يوجد الا اذا نظم التكوين حول تأكيد نقطة واحدة أو أكثر · فان لم ترتب الأدوار التابعة بحيث تؤكد أدوارا معينة هامة ، افتقر التكوين الى التماسك وصار عرضة للتفكك ·

اذن ، فالتاكيد ضرورى فى التكوين الفنى لأسباب عملية واخرى من ناحية الجمال الفنى ٠ ولكى يحصل المخرج على التاكيد فى صورة منصتة، يمكنه استخدام : موضع الجسم body position ، والمستوى level والمنطقة ، والفضاء او المسافات space ، والتكرار او التقوية ، والتناقض conrast ، والتركيز focus ٠ وبالاشتراك مع مصمم المناظر ومصمم الملابس ومصمم الضوء ، يمكنه الحصول على الألوان والأضواء أيضا ٠ لاحظ ، كم من هذه الوسائل استعمله المخرج فى مسرحية « ظل نجم » ٠

وضع الجسم Body Position

يلزم دراسة « مواضع الجسم » التى يتخذها ممثل فوق المنصة من ناحيتين (من وجهتى نظر) : الممثل بالنسبة الى المشاهدين ، والممثل بالنسبة الى غيره من الممثلين الموجودين معه فى نفس المنظر ٠

يستطيع الممثل ان يتخذ خمسة مواقف اساسية بالنسبة الى النظارة حسب قوتهم النسبية (أى القدرة على جذب انتباههم) ٠ وهذه المواقف هى: الأمامى الكامل full front (وهو اقواها) ، وثلاثة أرباع الأمامى ، profile ، وثلاثة ارباع الخلفى،والخلفى الكامل full back (وهذا اضعفها) ٠ ومع ذلك ، فليست هذه العناصر مطلقة ٠ انها صحيحة، فقط ، طالما كانت جميع العوامل الأخرى محايدة ٠ فعند استعمال المنطقة أو المستوى او الفضاء ، او اى عامل آخر ، للحصول على التاكيد ، فان أحد المواقف المسمى موقفا ضعيفا ، قد يثبت انه اقوى من موقف معروف بانه موقف قوى ٠ فمثلا ، الشخص الواقف مديرا ظهره تماما الى المشاهدين وهو واقف وحده فوق مصطبة فى المنطقة الخلفية الوسطى من المنصة ، ربما كان اقوى من أى شخص اخر فوق المنصة مهما يكن موضع جسمه ٠ ولموازنة الموضع الضعيف للجسم ، فان الشخص الواقف فى المنطقة الخلفية الوسطى ، يأخذ المستوى والفضاء والمنطقة والتناقض لتعمل من أجله ٠ وبمعنى آخر ، يمكن تغيير قوة وضع الجسم وضعفه ، تغييرا واضحا باستخدام الوسائل الأخرى للحصول على التاكيد ٠

ومع ذلك ، فلأسباب عملية ، قلما يوضع الممثل وظهره كله متجه نحو المشاهدين ، غير أن هذا يحدث لغرض الحصول على آثار خاصة ، فحسب . فالممثل المتجه بظهره الى المتفرجين ، يجد صعوبة فى جعل المشاهدين يسمعون كلامه . اذن ، فوضع الجسم ، الذى يمكن أن يتخذه الممثل ، مقيد بشدة بحاجة المشاهدين الى سماع ما يقال .

كذلك تتحدد المواقف الممكنة لممثل بواسطة علاقته بغيره من الممثلين الواقفين معه على المنصة . ففى التراجيديا الكلاسيكية أو فى المسرحيـــة التعبيرية أو فى الفارس الحديثة ، قد تكون الوقفة الأمامية الكاملة والممثل يتحدث مباشرة الى المتفرجين ، مقبولة تماما . أما فى الكوميديا الواقعية أو فى الدراما ، فلن تكون مقبولة . لابد أن تكون هناك علاقة بين هذا الممثل وغيره من الممثلين الآخرين الموجودين معه فى نفس المنظر . فاذا وقف فى الوضعة الأمامية الكاملة وخاطب المشاهدين مباشرة ، شرد ذهن المشاهدين عن تصديق المنظر ، وربما لم يصدقوا المسرحية نفسها ، اذ يفسد ذلك خداع الايحاء بالحقيقة . اذن ، يتحتم على المخرج أن يتأكد ، عند استعمال وضع الجسم للحصول على التأكيد ، من أنه لا يتعرض لشعور المتفرجين نحو ما هو مناسب لأسلوب المسرحية أو للشخص موضع التأكيد .

المنطقـــــة Area

سبق أن ناقشنا فى باب سابق القوة النسبية لمختلف مناطق المنصة . ولكى نستخدم هذه المناطق لغرض التأكيد ، يجب أن يضع المخرج فى ذهنه ان قوتها أو ضعفها ، كما هى الحال فى أوضاع الجسم ، يمكن تعـــديلها بعوامل أخرى كالمستوى والفضاء والتناقض والتركيز ، كما يجب عليه أن يتذكر أن استخدام منطقة بعينها (كالمنطقة الأمامية الوسطى مثلا) مرات كثيرة للحصول على التأكيد ، يحتمل أن يبـــدو على وتيرة واحدة أمام الجمهور . وبمعنى آخر ، ينبغى له أن يلجأ الى التنويع قدر الامكان فى استخدامه للمناطق ، فيستخدم طرقا أخرى عند اللزوم لغرض التأكيد .

المســـتوى Level

يكاد ارتفاع المستوى الواقف فيه الممثل على المنصة ، يعمل دائما على



شكل ٦ ـ ٢ النزهة ، تاليف وليام انج انتاج مسرح لثل بنسولا بسان مايتو بكاليفورينا ، اخراج روبرت براونر وصمم المناظر سام رولف ·

زيادة تاكيد هذا الممثل · لأنه يمكن أن يكون استعمال المستوى فى صورة سلالم أو مصاطب ، ذا فائدة للمخرج بطرق شتى · فيمكن استعماله لبناء مدخل عندما يرى المخرج أن المدخل سيعطى قدرا كبيرا من الأهمية · كما يمكن استعماله لتقوية ممثل سيلقى خطبة طويلة فى منطقة ضعيفة · ويمكن استخدامه لتقوية منظر تستدعى الأسباب الفنية تمثيله فى منطقة ضعيفة · وكذلك يمكن استعماله لغرض التنوع حيث تكون صورة المنصة غير ممتعة ·

لا يشير المصطلح « مستوى » الى استخدام السلالم والمصاطب فحسب ، بل يشير أيضا الى مواضع الممثلين بعضهم بالنسبة الى البعض



(شكل ٦ ـ ٢)

الآخر · فمثلا ، الممثل الواقف اكثر تأكيدا من الممثـــل الجالس · والممثل الجالس اكثر تأكيدا من الممثل المتكىء · وهذا بالطبع ، مع افتراض تساوى كل العوامل الأخرى · فاذا كان الممثل الواقف واحدا من كثيرين ، بينما الممثل الجالس هو الوحيد الجالس ، كان الجالس اكثر تأكيدا ـ ليس بسبب المستوى ، وانما بسبب التناقض ·

التنــــاقض Contrast

كثيرا ما يستعمل التناقض لتحديل أو لعكس اثر وسيلة من وســـائل

التاكيد الأخرى • بالاضافة الى تعديل آثار وضع الجسم • فمثـــــلا ، اذا اصطف جميع المثلين فى المنصة ووجوههم متجهة تماما الى المشاهدين فيما عدا واحدا يدير ظهره اليهم ، كان هذا المثل هو المؤكد • فرغم وضع جسمه الضعيف ، فان التناقض بينه وبين المثلين الآخرين حاد لدرجة انه يغدو مؤكدا تلقائيا • (لاحظ الشاب الواقف فى منظر من مناظر مسرحية «رحلة» ، مثـــــلا) •

كذلك اللون عامل من عوامل التناقض • ففى المسرحية الجيدة الاخراج، يحاول مصمم الملابس ، طبيعيا ، ايجاد خطة لونية تعكس القيم الدرامية ، وعلاقات الأشخاص بعضهم ببعض ، والأهمية النسبية لمختلف الأشخاص • واحيانا يستطيع المخرج ، عن طريق استعمال التنـــاقض ، أن يحصل من الألوان على التأكيد الذى لم يمكنه الحصول عليه بأية طريقة أخرى • فمثلا ، فى المنظر الذى يرتدى فيه كل شخص ثيابا زاهية براقة ، اذا ارتدى شخص ثوبا قاتما ، صار مؤكدا ، بل وأكثر تأكيدا مما لو ارتدى أزهى ثوب •

وبمعنى آخر ، يمد التناقض المخرج بفرصة من احسن الفرص للحصول على المتعة والتنوع والمفاجاة فى صورة منضبـــــته • وعموما ، كلما كان التناقض شديدا كان التأكيد شديدا أيضا •

الفضـــــاء Space

كذلك الفضاء يمكن أن يصير وسيلة فعالة للحصول على التأكيد • ولكن يجب استخدامه بحكمة • ففى غابر ازمنة المسرح ، عندما كان نجوم التمثيل يحكمون المسرح ، كان من الأمور الشائعة للممثل النجم ان يصر على الا يقترب احد المثلين المدعمين له على مسافة قريبة منه أثناء عرض تمثيلى• كان المفروض فيهم أن يمثلوا مناظرهم فى منطقة ، بينما يمثل هو فى منطقة أخرى ـ عادة فى المنطقة الأمامية الوسطى • ومن الطبيعى أن هذا أثار صعوبات معينة فى مناظر الحب أو المبارزة او الموت ، ولكن كان لأولئك النجوم حق، اذ يعطى الفضاء تأكيدا •واذا ما كنت تقصد التأكيد ، فالفضاء من خير وسائل الحصول عليه •

ومع ذلك فالفضاء البسيط يبدو مسافة طويلة ، ولاسيما فى الدراما الواقعية الحديثة · وليس من الضرورى فصل ممثل عن مجموعة بمساحة واسعة للحصول على التاكيد ، اذ يمكن تاكيده بمجرد مسافة فاصلة بسيطة عند استعمال وسائل التاكيد الأخرى ، كوضع الجسم والتركيز والتناقض · فتكون النتيجة صورة منصة اكثر امتاعا واقل ظهورا ولن يشعر النظارة بأن المخرج قد خدعهم (ضربهم على رءوسهم) ·

التكرار Repetition

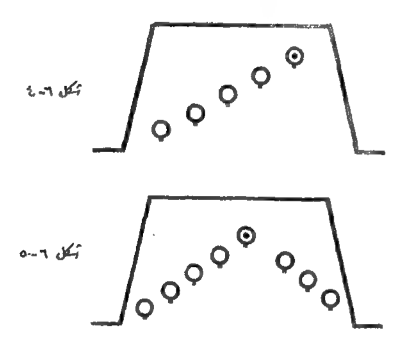
التكرار وسيلة من اكثر الوسائل دهاء لتاكيد ابراز الممثل· ويتألف عادة من تكرار خط · فمثلا ، الخط الراسى لجسم ممثل واقف ، يمكن تكراره فى الخطوط الراسية لباب عال او عقد arch (باكية) يقف فيه (أنظر المنظر المأخوذ من مسرحية ماكبث Macbeth) · كما قد يكتسب التاكيد من مقعد عال أو عرش مرتفع يجلس فوقه الممثل ، أو يقف الى جانبه · وقد يؤكد بواسطة الممثلين الآخرين المصطفين بحيث يكررون الخط السائد للممثل المراد تاكيده (انظر المنظر المأخوذ من مسرحية « ظل نجم » شكل ٦ ــ ١) · فعند استعمال الممثلين لتاكيد شخص ، يجب ترك مسافة فضاء تفصل بينه وبين الممثلين المؤكدين له ، وتمنع عدم اعتباره من المجموعة ، فبمجرد انضمامه عضوا فى مجموعة ، يفقد اى تاكيد اكتسبه ·

التركيز Focus

ربما كان التركيز اكثر وسائل الحصول على التاكيد استعمالا واكثرها سوء استعمال · ويتالف التركيز ، ببساطة ، من ترتيب شتى عناصر التكوين الفنى ، بحيث تتركز العين على نقطة واحدة · ويمكن انجاز هذا ، اما بخط حقيقى او بخط بصرى ·

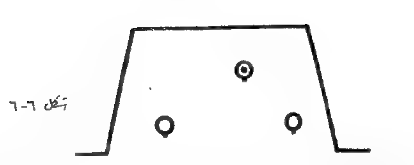
قد يتكون « التركيز بخط حقيقى Actual line focus » من صف من الممثلين يبدأ من المنطقة الأمامية اليمنى الى المنطقة الخلفية اليسرى مباشرة، بحيث يكون الشخص الهام عند النقطة التى تقف العين عندها ــ وتقع عند

طرف الصف ، ناحية خلفية المنصة (انظر شكل ٦ ـ ٤) ، وقد يتـــألف من صفين من الممثلين يبدءان من احد جوانب المنصة ويجتمعان عند الشخص المراد تاكيده (انظر شكل ٦ ـ ٥) • ومع ذلك ، فكلتا هاتين الطريقتين غير واضحة ، فلا تناسب ، مباشرة ، الدراما الواقعية الا اذا اخفيت بعنـــاية فائقة •



وكثيرا ما تستعمل طريقة المثلث للحصول على تركيز بالخط الواقعي• فيكون راس المثلث هو الشخص المراد تاكيده (انظر شـــكل ٦ ـ ٦) • ولتحاشى الوتيرة الواحدة ، يمكن تنويع شكل المثلث ومساحته بطرق تكاد تكون لانهائية ويمكن نقل التركيز من شخص الى اخر ، بواســـطة الخط البصرى •

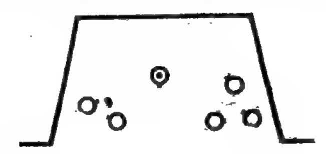
ويحصل على التركيز بالخط البصرى ، بجعل الممثلين الواقفين على المنصة يوجهون التفاتهم الى الشخص المطلوب تاكيده (انظر شكل ٦ ـ ٧) • ومن الجلى أن هذه الطريقة أيضا قد تصير على وتيرة واحدة اذا استعملت بكثرة ـ وخصوصا اذا كان على المنصة عدد كبير • فاذا نقل كل فرد على المنصة التفاته من شخص هام الى اخر ، تبعا لتنقل الحاجة الى التاكيد ،



اخذ التجمع يبدو كحشد متجمع عند مباراة للتنس · ولاجتباب هذا الأثر ، يجب كثرة استعمال التركيز المضاد ، قدر الامكان ·



ويتالف « التركيز المضاد counter focus » من جماعة مختارة من الممثلين يركزون التفاتهم على ممثلين اخرين غير مؤكدين · ويركز هؤلاء التفاتهم ، بدورهم ، على ممثلين هامين (انظر شكل ٦ ــ ٨) · وبالطبع، يجب اعداد بعض الدوافع فى حالة المسرحيات الواقعية ــ وهى مسرحيات الحب والكراهية والفضول والموافقة والهياج · أما فى الدراما الكلاسيكية أو فى الاخراجات النمطية أو التنســـيقية ، فليست الدوافع ضرورية بهذا القدر · واذا استخدم التركيز المضاد بحكمة فقــد يزيد فى تاكيد الشخص المراد تأكيده ، بدل من اضعافه · وانه ، على الأقل ، يزيد فى متعة التكوين



الفنى ويمنع المنظر غير اللائق الذى تدور فيه جميع الرءوس معا ، من احد المتكلمين الى الآخر ، ثم ترجع بالعكس ٠

الألوان والضـــوء Color and Light

يحقق المخرج أحيانا بالألوان والضوء ما لا يستطيع تحقيقــه بأية وسيلة أخرى من وسائل الحصول على التأكيد ٠ ويجب الا يكون استعمالها واضحا ولا صارخا وذلك لكى يكونا فعالين ٠ فمثلا ، فى مناظر التجمعات الكبيرة ، تكون الألوان من الأمور بالغة الأهمية فى تأكيد عدد من الأشخاص الهامين ، والتفرقة بينهم ٠ وبالطبع ، يغدو مصمم المناظر مساعدا عظيم النفع ٠ وفى الحالات الأخرى ، قد يحتاج المخرج فجأة الى تأكيد شخص لم يكن ملحوظا فى الجزء الأول من المنظر ، وعندئذ يثبت مصمم الأنوار مساعدته ٠ فبوسعه عمل الترتيبات اللازمة لجعل النور فى منطقة معينـــة يزداد قوة قبيل اتجاه التفات المشاهدين مباشرة ، على هذا الشخص الذى صار هاما فجأة ٠ كذلك يمكن بناء مدخل بنفس الطريقة ٠ فيمكن زيادة النور عند الباب دون أن يلحظ المشاهدون ذلك ، قبل أن يدخل الشخص الهـــام مباشرة ٠ بعد ذلك يمكن نقل التأكيد الى المدخل ، بحركة أو بادارة الرأس ٠

مهما تكن وسيلة الحصول على التـــأكيد ، التى يستعملها المخرج ـ الألوان أو الضوء أو اية وسيلة أخرى ـ فيجب الا يستعملها بصـــورة واضحة صارخة ٠ وحتى لايكون التأكيد الزائد خطأ جسيما مثل التـــأكيد الناقص ، فانه ينتج اخراجا جافا وواضحا ٠ انه يفسد بعض المسرحيـات تماما كمسرحيات تشيكوف أو هارولد بينتر ، وبينما يكون الافساد أقل وضوحا فى مسرحيات أخرى ،

التأكيد المتعدد النواحى Multiple Emphasis

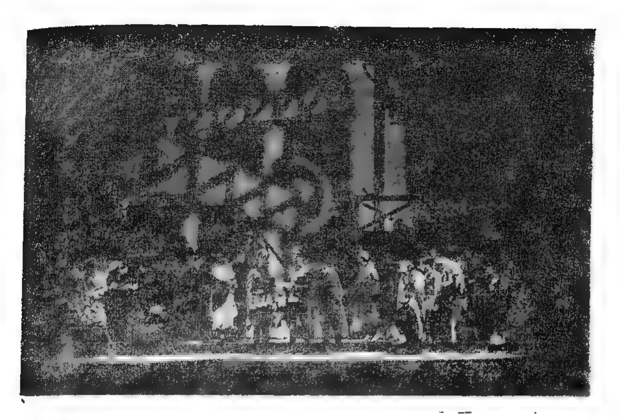
عادة لايكون تأكيد شخص واحد مشكلة صعبة أمام المخرج ، فهو كما رأينا يمكن الحصول عليه بعدة طرق ٠ أما المشكلة الحقيقية فهى فى تأكيد شخصين أو ثلاثة أشخاص أو أربعة أو أكثر ، يتعرف المشاهدون على كل واحد منهم ، مباشرة ، عندما يأتى دوره فى الكلام ٠ يحتاج هذا من المخرج



شكل ٦ ــ ٩ الكيميائى ، تاليف بن جونسون ، انتاج ممثلو دارت ماوث ، بكلية دارت ماوث ، اخراج هنرى ب وليامز ، صمم المناظر جورج و · شينهات ، تصوير ديفيد بيرس ·

أن يكون صورة منصته بحيث لا يصير أى فرد فيها مفرط التاكيد ، بل يصير عدد كبير منهم متساوين فى التاكيد (كما فى النظام المبين فى مسرحيــة « الكيماوى القديم ») وعندما يلزم نقل التاكيد من شخص الى آخر ، فيمكن أن يتم ذلك بمجرد حركة أو انتقال فى وضع الجسم أو التركيز بواســطة الخط البصرى للممثلين الموجودين فى المنظر ·

ففى المنظر الذى يتناقش فيه أفراد أسرة مكونة من سبعة أو ثمانيــة أفراد فوق المنصة ــ يتكلم كل منهم عندما يجد فرصة للكلام ــ فان مشكلة نقل التاكيد تصبح معقدة أمام المخرج ، فيتحتم عليه أن يبذل قدرا كبيرا من العبقرية فى حل هذه المشكلة · يجب عليه أن يكون صورة منصته بحيث أنها ، تضم الأشخاص المؤكدين اللازمين لاعطائها شكلها ونظامها ، ولا يكون التاكيد قويا على أى فرد منهم فلا يمكن نقله بسهولة الى الأشخاص الأقل تاكيدا · وبالطبع ، يحتاج هذا الى احساس عظيم بالتمييز · ينبغى للمخرج أن يفحص ويقدر الأهمية النسبية لمختلف الأشخاص الذين يتــألف منهم المنظر ، ويحدد مقدما مقدار ونوع التاكيد اللازم لكل منهم · ثم يجب عليه



شكل ٦ ــ ١٠ القطار المصفح ، تأليف ايزفولد ايفانوف ، اخراج جلمور براون ، تصوير هيللر ٠

أن يحدد بالضبط كيف ينقل التأكيد الى كل شخص فى اللحظة التى يحتاج اليه فيها ــ عن طريق التركيز أو حركة الجسم أو الحـــــركات الأخرى أو الصوت أو المستوى ٠ ويجدر به أن يأخذ مذكرة بكل نقل تأكيد فى السيناريو الخاص به ٠ وأخيرا ، يجب عليه أن يستعد لتعديل وضبط هذه القـرارات التمهيدية أثناء البروفات ، اذ أن هذه قلما تتم كما يتوقع لها بالضبط ٠

وليست هذه المشكلة صعبة بهذه الدرجة فى مناظر التجمعات ٠ فعادة ما يكون هناك شخصان أو ثلاثة أشخاص فقط مع شخص أو شخصين آخرين يجب سماع سطورهم ٠ ومن المحتمل تأكيد ذوى الأهمية بالفضـــــاء أو بالمستوى أو بالمنطقة أو بالتركيز أو بمجموعة من وسيلتين أو أكثر ، من هذه (ادرس المنظر فى مسرحية « القطار المصفح » ، مثلا) ٠ فالأشخاص الأقل تأكيدا ، يمكن تأكيدهم بالفضاء أو بالتناقض أو بالتركيز أو ببعض حالات الألوان ٠ كما يمكن وضعهم فى منطقة قوية ، الأمامية اليمنى أو الأمامية اليسرى ٠ والحقيقة الهامة التى يجب أن يضعها المخرج فى ذهنه ،

هى أن يتوقع دائما وجوب تأكيد الأشخاص الثانويين ، والا ابتلعهم الزحام فلا يستطيعون الاسهام بما كان يتوقع منهم فى ذلك المنظر ٠

أما مناظر المحاكم والعروش فلها مشاكل من نوع آخر ٠ فغالبـــا ما تنشأ المشاكل هنا من التضارب بين النظام العرفى والشائع لوضع الأثاث، وبين مستلزمات العمل الدرامى ٠ ففى حجرة العرش ، مثلا ، يوضع العرش، عادة ، فى المنطقة الخلفية الوسطى ، اذ المفروض فى الملك أن يكون أهم شخص على المنصة ٠ غير أن الملك ، فى بعض المسرحيات لايكون هاما على الاطلاق ، بل يكون مجرد متفرج فوق المنصة ، بينما يقوم أشخاص آخرون بالعمل ٠ وفى أمثال هذه الحالات يكون من الأمور غير العملية وضع الملك فى اهم نقطة بالمنصة ، وبذا يضطر الأشخاص ذوو الأهمية الدراميـــة ، عندما يخاطبونه ، الى أن يديروا ظهورهم للمشاهدين ٠ وفى مثل هذه الحال

يجب نقل العرش الى أحد جوانب المنصة ــ ولو بالتضحية بقدر معين من العظمة والرسميات ــ كى يمكن تأكيد الأشخاص اللازم تأكيدهم ليظهروا أمام النظارة (أى ليستديروا نحوهم) عندما يخاطبون العرش ٠

والمشكلة فى مناظر قاعات جلسات المحاكم هى نفس المشكلة فى مناظر قاعات العرش ، تقريبا ٠ فمن الطبيعى أن يكون مقعد القاضى هو أكثر مظاهر الحجرة تأكيدا ، وتلتف حوله معظم الاجراءات ٠ ومع ذلك ، ففى بعض المسرحيات قد يكون القاضى نفسه شخصية غير هامة نسبيا ٠ فاذا وضع مقعده فى المنطقة الخلفية الوسطى ، صار تأكيد الأشخاص ذوى الأهميـة الحقيقية مشكلة بالغة الصعوبة ، وكذلك اظهارهم عندما يتكلمون ٠ والمشكلة هى كيفية ترتيب المنظر حتى يمكن جعل الشـــاهد الموجود فى مقصـــورة الشهود ، أو محامى الدفاع أو المدعى عليه ، أهم شخص على المنصة دون المساس بفكرة المشاهدين السابقة عن نظام قاعة الجلسة فى المحكمة ٠

وبالطبع يحتاج هذا الى قدر كبير من العبقرية من جانب المخـــرج ومصمم المناظر ٠ ربما يمكن وضع كرسى القاضى فى أحد جوانب المنصـــة أو فى الركن الخلفى الأيمن أو فى الركن الخلفى الأيسر ، أو يمكن تغيير محور المنظر كله (يوضع على قطر المنصة) حتى يقل تأكيد كرسى القضاء (انظر شكل ٦ ــ ١١) وهنا تبرز مشكلة ترتيب بقية الأثاث ــ ومقصورة

الشهود ومناضد المحامين ومقصورة المحلفين ومقـــاعد المتفرجين ان كان بالمحكمة بعض منهم • يجب انجاز كل ذلك دون ازعاج شعور المشـــاهدين بملاءمة الخطوط البصرية أو الوقوف فى طريقها •

وهنا ، كما فى كثير من المشاكل التى تقابل المخرج ، لايوجد حل وسط• فعلى المخرج أن يحلل المنظر لمعرفة من من الأشخاص أكثر أهميـــة ، وأى اللحظات الدرامية أكثر أهمية أيضـــا ، وبعدئذ يصمم الرسم التخطيطى للمنصة كى يستطيع توجيه انتباه المشـــاهدين الى الموضع الصحيح والى الشخص الصحيح ، فى الوقت المناسب •

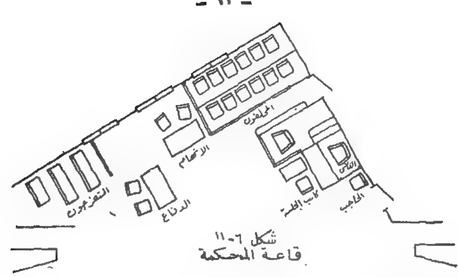
وعلى نقيض كاميرا الصور المتحركة ، لمشاهدى المسرح علاقة ثابتة بالممثلين الموجودين على المنصة • هذا أحد قيود الوسائل ، ولكن يجب عدم النظر اليها على انها عقبة فحسب • كما أن هذه القيود تشكل تحديا • وكما هى الحال مع المصور أو النحات ، فان مركز المخرج كفنان يتعين ، الى حد كبير ، بمقدرته على التغلب على قيود وسيلته (أو انجاز معظمها) ، والحصول على آثاره المطلوبة ، بالرغم منها •

التـــوازن Balance

التوازن من وجهة نظر المتفرجين مسالة وزن ضد وزن • فعنـــدما تستعمل المنصة باكملها ، يميل المشاهد الى تقسيمها نصفين ، ويتوقعون أن يكون الوزن على الجانب الأيمن للمنصة مقاربا للوزن الموضوع على جانبها الأيسر • فاذا لم يتحقق هذا التوازن ، فمن المحتمل أن يقلق المشاهدون أشد القلق ، اما بقصد ومن غير قصد •

ليس من الضرورى بذل الجهد لتحقيق توازن طبيعى مطلق أى يكون متساويا رطلا مقابل رطل • ومع ذلك ، يكفى منظر التوازن • وهكذا ، فان شخصا واحدا على أحد جوانب المنصة قد يوازن جمعا باكمله على جانبها الآخر ، اذا وقف هذا الشخص على مسافة كافية من محور الارتكاز • (انظر شكل ٦ ــ ١٢) •

واذا ذهبنا الى أبعد من ذلك ، فليس من الضرورى أن يصر المشاهدون على التوازن الطبيعى اطلاقا بل يرغبون كل الرغبة فى قبول ما يعرف باسم



شكل ٦-١١
قاعة المحكمة

توازن الجمال الفنى • وهذا ، فى الواقع ، هو نوع التـــوازن الذى كثيرا ما يختص به المخرج •



شكل ٦-١٢ : التوازن الطبيعي

وتوازن الجمال الفنى ، الى حد كبير ، توازن تاكيدى ، اى موازنة شخص مؤكد أمام شخص مؤكد آخر ، أو مجموعة من الأشخاص • فعند السعى للحصول على توازن الجمال الفنى ، يجب على المخرج ان يتذكر أن



توازن الجمال الفنى
شكل ٦-١٣

جميع الوسائل التى يستعملها « لتأكيد » شخص ، تعيره « وزنا » أيضا . فهناك وزن فى الفضاء ، ووزن فى المستوى ، ووزن فى وضع الجسم ، وفى التناقض ، وفى الألوان . ويمكن استخدام التأكيد المكتسب بهذه الطريقة لاحداث توازن جمال فنى ضد وزن ظاهرى أعظم موضـــــوع على الجانب الآخر من المنصة . (أنظر شكل ٦ ـ ١٣) .

ومهما تكن طريقة الحصول على التوازن ، يجب أن تكون على غرار صورة المنصة كلما استعملت المنصة بأكملها ، أو استعمل الجزء الأكبــــر منها . ومن المفروض ، طبعا ، أن يكون منظر المنصة نفســــه متوازنا ، والا اضطر المخرج الى تعويض عدم توازنها عند تكوين صورة منصته .

الاســـتقرار Stability

الاستقرار خاصية أخرى من خصائص صورة المنصة الجيدة التكوين. ولا يحتاج الى الاستقرار الا اذا أريد استخدام المنصة بأكملها .

يحصل على الاستقرار أساسا بمجرد تقصير الأطراف الخارجيــــة القريبة من المشاهدين حتى لا تبدو عائمة الى الخارج وتصبح بعيدة قصية . فاذا قام قائد مجموعة يخطب فيهم من مصطبة فى المنطقة الخلفية الوسطى، فان الميل الطبيعى لسامعيه أن يتجمعوا حوله وبالقرب منه قدر الامكان . ومع ذلك ، فليس هذا عمليا من ناحية الجمال الفنى ، اذ ان صورة المنصة تميل الى التقهقر ، ويميل المشاهدون الى أن يفقدوا اشتراكهم . وهذا ينطبق أيضا على منظر المقهى ، اذا سمح لكل فرد بالتجمع عند « بار » فى المنطقة الخلفية الوسطى . وبمعنى آخر ، ستنكمش الصورة ، وتتعلق بالنظارة فى جميع الأوقات ، حتى ولو اضطر المخرج الى ابتكار دوافع للاحتفاظ ببعض ممثليه عند الحافات الأمامية للمنصة (أنظر شكل ٦ ـ ١٤) .



شكل ٦-١٤ الاســتقـرار

الحـــالة Mood

يؤثر عدد من العوامل فى حالة منظر معين من مسرحية ٠ وبعض هذه العوامل بصرى ، وبعضها سمعى ، وتشمل اللغة والقصة والعلاقات بين الأشخاص والمواقف والمناظر والاضاءة والموسيقى والحركات واعمـــال المنصة ٠

وتؤثر عوامل اقل فى حالة منظر معين لمنصـــــة وتشمل ، فى أغلب الأحوال ، العناصر التى يستعملها المخرج لتكوين صورته ، والخط والكتلة والالوان ٠ وكما سبق أن رأينا ، لهذه العناصر اثر على التاكيد والتوازن ، ولكنها متساوية الأهمية فى تقوية اية حالة يحددها المخرج للحالة الســائدة فى منظر ، تقوية بصرية ٠

الخط Line

لايكون الخط ، عادة ، واضحا جدا فى صورة المنصة، وربما كان سبب ذلك ان معظم الناس لم يتعودوا البحث عنه ٠ ولكنه موجود دائما فى مـكان ما ٠ فقد يكون موجودا فى جسم ممثل واقف منتصب القـــامة فى وسط المنصة ، وقد يوجد فى رءوس عدد من الممثلين واقفين فى صف واحد ٠ وقد يكون فى شخص متكىء على سرير او فى امراة راكعة أمام صليب ، أو فى امراة منحنية فوق أرجوحة طفل ٠ وقد يوجد هذا الخط فى باب مرتفع ، او فى نافذة عالية ، أو فى عقد (باكية) أو فى عمود ٠ وقد يوجد فى مائدة طويلة ، أو فى اريكة منخفضة ، أو فى مقعد طويل (دكة) والنقطة الهامة هى : سواء كان الرائى مدركا لهذا الخط بوعى أو لم يكن مدركا له ، فان عقله تحت الواعى (الباطن) مدرك له ومتأثر به ٠

وبالطبع ، لمختلف انواع الخطوط تضمينات عاطفية مختلفة ٠ فمثلا، تعطى الخطوط الأفقية احساسا بالاستكانة والهدوء والارتخاء ٠ بينما تعطى الخطوط الرأسية القوية احساسا بالنبل والحيوية والطموح والعظمة ٠ وتدل الخطوط المستقيمة عادة على القوة ومراعاة الرسميات والنظام والوقار ٠ وتوحى الخطوط المنحنية بالوفاء والنعومة والراحة وعدم مراعاة الرسميات٠ وتدل الخطوط المائلة (فى اتجاه قطرى المنصة) على القلق والشك والعصبية والتشاؤم ٠

ومن الطبيعى أن تضم صورة المنصة المعقدة ، بأية هيئة ، تضم كل نوع من الخطوط تقريبا • ومع ذلك ، ففى الصورة الجيدة التكوين ترجيح لنمط معين من الخطوط • وهذا الترجيح هو الذى سيسهم فى الحـــــالة العاطفية السائدة •

الكتلة Mass

تختص الكتلة بالوزن الظاهرى ــ وليس بالوزن الحقيقى ــ لجسم أو فرد أو مجموعة من الأفراد • ومن الطبيعى أن يحمل الشخص من الوزن فى نفسه ، ولكن وزنه الظاهرى ، كما رأينا فى مناقشة التوازن ، يمكن زيادته بوضعه فوق مستوى أعلى ، أو باعطائه فضاء أو بالباسه ثوبا أزهى لونا ، أو بوضعه بجانب عمود أو مقعد ذى ظهر عال ، وعندئذ يميل الى أخذ وزن الجسم القريب منه •

كذلك تختلف مجموعات الناس أو الحشود فى الوزن تبعا لمكان وضعهم على المنصة وطريقة اصطفافهم • فالمجموعة الموجودة فى منطقة بخلفيـــة المنصة ، تحمل وزنا أقل من نفس المجموعة اذا وضعت فى منطقة أماميـة بالمنصة • والمجموعة الزاخرة بالتفاصيل ــ التركيز والتركيز المضاد والتنوع فى وضع الجسم ــ تحمل وزنا أكثر من مجموعة بنفس الحجم وذات تفاصيل أقل ، أو ليس بها تفاصيل بالمرة •

كذلك تحتوى الكتلة على خصائص عاطفية معينة للنــاظر • فالكتل الضخمة أو الجموع الضخمة، مثلا، تعطى احساسا بالقوة والظلم والتهديد• بينما تعطى الكتلة الصغيرة المتماسكة ، شعورا بالصلابة والقوة والعزيمة• ويوحى بالافتقار الى الكتلة ، بالضعف والتردد وعدم الفعالية • وهنا أيضا، كما فى الخطوط ، يوجد أكثر من نمط واحد للكتلة • ورجحان نمط معين هو الذى يحدد الخصائص العاطفية لصورة المنصة •

الشـــكل Form

لا جدال فى أن الشكل يتعلق بكل من الخط والكتلة والواقع انه يمكن

اعتباره ، جزئيا ، مكونا من الخط والكتلة • فالشكل هو نمط صورة المنصة ـ اى الحالة التى يرتب بها المثلون الأفراد ليكونوا الصورة • وقلما يكون اعتبارا لمنظر ثنائي أو ثلاثي • ولا يصير الشكل عاملا الا عندما تكون صورة المنصة جزءا من منظر جماعي •

ومع ذلك ، فعندما يكون الشكل عاملا ، فانه يكون ذا اعتبارات عاطفية محددة • فالشكل المنتظم او المتماثل الذى تتساوى فيه الأبعاد بين الأفراد ، ويكون كل منهم متوازنا مع الآخرين ، له خصائص الشكلية والنظـــام والصلابة • اما الشكل غير المنتظم الذى يوزع فيه الافراد على المنصة بنظام مرتب ولكنه غير مقيس بعناية ، فله خصائص عدم الشكلية والارتخـــاء والطبيعية • والشكل المشتت الذى ينتشر فيه الافراد على المنصة دون خطة موضوعة ولا خط مرتب ، له خصائص الاضطراب والفوضى وعدم النظام (وحتى عدم النظام ، يجب ، طبعا ، أن يخطط له كى يعطى الأثر المرغوب) •

اللون Color

اللون عنصر يشترك فيه كل من المخرج ومصمم المناظر ومصمم الملابس ومصمم الأنوار • ومن المحتمل أن يكون اختيار الألوان شورى فيما بينهم أو على الأقل بعلم المخرج وموافقته • وعلى اية حال يجب أن يلم المخرج تماما بالخصائص البصرية والعـــاطفية للألوان ، اذا كان سيستعملها استعمالا فعالا فى تكوين صورة المنصة •

وكما راينا ، يمكن ان يكون اللون اداة نافعة عندما يحاول المخرج الحصول على التاكيد أو التوازن فى صورة المنصة • وعموما ، كلما كان اللون ازهى ، بدا اكثر وزنا ، اذ للألوان الزاهية قدرة على جذب الانتباه اعظم من قدرة الألوان المعتمة او القاتمة على ذلك • هذا يجعل بالامكان ، فى المناسبات ، استخدام ممثل واحد فى ثوب زاهى اللون ليوازن جمعـــا باكمله • وبالعكس ، عندما يكون جميع الممثلين الواقفين على المنصة لابسين ثيابا زاهية الألوان ، فان ممثلا واحدا فى ثوب قاتم ، يمكنه عن طريق

التناقض أن يحصل على التفات أعظم ، وبذا يحظى بأكثر وزن من الجمال الفنى •

غير ان اللون يمكن ان يكون ذا فائدة اكثر من مجرد امداد المخرج بوسيلة للحصول على التاكيد ، أو على موازنة صورة منصته • فللون أثر عاطفى اقوى مما للخط او للكتلة او الشكل ، على المشاهدين ، وبذا يسهم اسهاما بالغ الأهمية فى حالة صورة المنصة فالألوان الزاهيـــة الحمراء والصفراء تبعث المرح والدفء والبهجة • أما الألوان الزاهيـــة الزرقاء والخضراء فتفتقر بطبيعتها الى دفء الألوان الحمراء والصفراء وبهجتها • ولألوان الباستل ، عموما ، خصائص التعادل والسلبية وعدم الاستقرار ، فلا يمكنها اظهار حقيقة ايجابية بنفسها ، ولكنها ذات فائدة ، بنوع خاص فى تكوين خلفية المنظر • وللألوان القاتمة ، كالزرقاء والبنية والأرجوانية والرمادية خصائص الكآبة والعبوس والتشاؤم والخطر • وهذا هو السبب فى استعمال هذه الألوان ، عادة ، فى الدراما والتراجيديا •

يجب الا يمنع الالمام بالخصائص العادية للألوان فالمخرج ، أو أى فنان مسرحى آخر ، من اجراء التجارب للحصول على آثار أخرى • فأحيانا ، يمكن الحصول على أثر درامى عال باستعمال الألوان بطريقة عكس الاستعمال العادى مباشرة • فان هيدا جابلر Hedda Gabler فى ثوب زاه أحمر ، قد تكون أعظم تأثيرا من هيدا مرتدية ثوبا بنيا أو أرجوانيا مقبضا للنفس • وأخيرا ، استعمل الأغارقة ثيابا زاهية الألوان ، فحصلوا على أثر طيب ، حتى فى أشد تراجيدياتهم المحزنة •

التنـــــوع Variety

قال دزرائيلى Disraili : « التنوع أبو المتعة » • وليس قوله هذا صحيحا ، بالمعنى الحرفى ، فى أى مجال اكثر مما هو صحيح فى المسرح • يذهب الناس الى المسرح طلبا للمتعة أو التسلية أو الثقافة أو الوعظ أو التطهر أو ليتعلموا النبل أو لاثارة عواطفهم أو للايحاء اليهم • ولكنهـــم لا يذهبون اليه طلبا للمضايقة والملل • فلن يطيق أحد الوتيرة الواحدة فى القصة أو فى المناظر أو التمثيل أو الاخراج :

تنطبق هذه القاعدة على صورة المنصة ، كما تنطبق على أى شىء آخر . فيجب على المخرج أن يبذل جهده للحصول على التنوع قدر الامكان فى كل مظهر من مظاهر التكوين الفنى : التوازن والاستقرار والحالة والتاكيد ، ولا سيما التأكيد للحصول على ذلك . وهناك عدة أمور بسيطة يجب على المخرج اتباعها .

فأولا ، يجب عليه أن يتأكد من أن الرسم التخطيطى للمنصة قد وضع بحيث لا يصعب الحصول على التنوع . وهذا يعنى أن يكون بهذا الرسم أكبر عدد مستطاع من مناطق التمثيل ، حتى لا يضطر الى تكرار استعمال منطقة أو منطقتين مرات ومرات . ويعنى أنه يجب عليه أن يستـــفيد من المستوى قدر الامكان ـ ليس فقط فى صورة درجات سلم أو مصاطب ، بل وفى صورة مقاعد ومناضد ومقاعد بغير ظهر وكراسى (فوتيل) ووســائد على الأرض وغير ذلك من الأشياء ليجلس عليها الممثلون أو ليقفوا عليها أو ليرقدوا فوقها . ويعنى هذا أيضـــا أنه يجب ترتيب الرسم التخطيطى للمنصة بحيث يستطيع تكوين صورة منصته فى أكثر من مستوى أو مستويين بالمنصة . وبينما الصور الضحلة قد تكون ملائمة فى المسرحيات الشكلية جدا ، ففى معظم الأحوال سيحتاج المخرج الى الحصول على أكبر قدر من العمق فى صورة منصته .

ليس الرسم التخطيطى الجيد الأفكار كافيا وحده لضمان التنوع فى صورة المنصة . يجب أن يستعمل المخرج كل ما لديه من وســـائل بوعى وبخيال للحصول على التأكيد والتوازن والاستقرار والحالة . ويجب عليه أن ينوع باستمرار استعماله للمثلث للحصول على التأكيد بين المجمـوعات الصغيرة . وفى الوقت نفسه ، يجب عليه أن يغير من ميــول ممثليه الى الوقوف صفوفا فوق المنصة فى خط مستقيم . يجب عليه أن يكبح ميـــول بعض الممثلين الى تمثيل كل منظر الى المتفرجين مباشرة . كما يجب عليــه أيضا أن يصحح ميول الممثلين الآخرين الى تمثيل كل منظر بادارة ثلاثة أرباع ظهورهم بعيدا عن المشاهدين كذلك ينبغى استعمال التركيز لتوجيــه التفاتهم الى أكثر الأشخاص تأكيدا . كما يجب عليه أيضا استعمال التركيز المضاد ليضيف الى صورته تكوينا ومتعة . ويجب عليه فى مناظر المجموعات الكبرى أن يبتعد عن الاستعمال الزائد للفضاء والمســـتوى لتأكيد ممثليه

الأوائل ، وأن يستعيض عنها كلما كان هذا ممكنا ، بالتناقض أو بالتقوية أو بالألوان أو بالخط ٠

ما ان يستوعب المخرج تكنيته لتكوين صورة منصته بمهارة وخيـــال وتنوع ، حتى يصير مستعدا لدراسة المظهر الآخر لصورة المنصة ، وهو : تكوين الصورة ٠

تكوين الصـــورة Picturization

كما ان التكوين الفنى يشير الى نمط صورة المنصـــة ، فان تكوين الصورة هو التمثيل البصرى ، دون حركة ولا حوار للعلاقات بين الأشخاص وتطورات القصة والمحتويات العاطفية للمنظر ٠ انه التفســـير البصرى دون حركة ولا حوار للعلاقات بين الأشخاص وتطورات القصة والمحتويات العاطفية للمنظر ٠ انه التفسير البصرى للمعنى الكامن فى سطور المسرحية (لاحظ العلاقات المصورة فى مسرحية « ظل نجم » ، شكل ٦ ــ ١) ٠

ان تكوين الصورة ، على عكس التكوين الفنى ، عامل هام ، بغض النظر عن عدد الأشخاص الموجودين على المنصة ٠ ومن وجهة نظر المخرج ، فان تصوير شجار العاشقين هو بالضبط فى نفس اهمية تصوير التلاحم بين جيشين ، فى ميدان القتال ٠ وقد يكون بنفس الصعوبة أيضا ٠

وبالطبع، كل صورة منصة جزء من منظر ٠والمنظر ــ بحسب استعمال الفرنسيين لهذه الكلمة ، أى المنظر الفرنسى ــ يختص عادة بفكرة واحدة ، أو بتطور هام واحد فى قصة ، أو بتكوين علاقة هامة واحدة بين الأشخاص٠ وكثيرا ما يبدأ المنظر ، ولو انه ليس من الضرورى أن يبدأ ، بدخول أو بخروج شخص واحد ، وينتهى بدخول أو بخروج شخص آخر ٠

قد يستمر المنظـــر مدة دقيقتين او ثلاث أو خمس أو عشر دقائق ، يضطر المخرج خلالها الى ان يكون ويصور عددا من الحركات الفردية ٠ ويتحدد هذا العدد تبعا لسرعة تطـــور التمثيل أو تغير العـــلاقات بين الأشخاص ٠

وقبل أن يدمج المخرج معنى فى صورة المنصة يجب عليه ، أولا بالطبع، أن يفهم معنى المنظر ككل ٠ ولكى يفهم معنى المنظر ، عليه أن يفهم غرض المؤلف فى وضع ذلك المنظر فى المسرحية ٠ ماذا ينتظـــر أن يحققه ذلك المنظر ؟

ومن الجلى ، أن هذا يحتاج الى تحليل كثير ٠ يجب أن يدرس المخرج المنظر بالنسبة الى المسرحية كلها ٠ يجب أن يعرف بالضبط ، الى أى حد تقدم التمثيل فى اللحظة التى يبدأ فيها المنظر ٠ ويجب أن يعرف بالضـبط أية علاقات توجد بين الأشخاص المشتركين فى المنظر ٠ ويجب أن يعرف ماضى كل منهمودرجة ثقافية ومركزه الاجتماعى ٠ ثم يجب عليه بعد ذلك أن يقرر الى أى حد يجب أن يتقدم التمثيل اثناء مدة المنظر ، ومقدار التغير الذى يجب أن يحدث فى العلاقات بين الأشخاص ٠

وما ان يقرر المخرج محتويات المنظر نفسه ، حتى يســتطيع تقرير محتويات اللحظة التى ينوى تصويرها ٠ ولن يستطيع تصوير هذه اللحظة الا بعد أن يحدد محتوياتها العاطفية ٠

اللغـــة البصرية Visual Language

يتم تكوين الصورة ، أساسا ، باستخدام لغة قديمـــــة قدم البشرية نفسها ، ومفهومة عالميا ٠ فالأشخاص الذين بينهم محبة متبادلة ، يميلون الى البقاء معا قريبين ٠ ومن يكره او يمقت كل منهم الآخر ، يميلون الى أن يكونوا متباعدين ٠ والناس الذين يشتبه كل منهم فى الآخر ، يدير كل منهم ظهره الى الآخر ٠ ومن يتبوءون مكانة سامية فى المجتمع ، يميلون الى البقاء بعيدين عمن هم اقل منهم منزلة ٠ ويميل الظافرون الى الوقوف منتصبى القامات وصدورهم بارزة الى الخارج ٠ ويميل من هزموا الى التواضع ٠ ومن يشعر بالعطف على شخص ما ، يميل الى أن يفرض عليه حمايته له ٠ ومن يخافون شخصا ما ، يميلون الى الانكماش بعيدا عنه ويميل المرتبكون الى أن يشيح كل منهم بوجهه عن الآخر ٠ ويميل المتصارعون الى أن ينظر كل منهم فى وجه الآخر مباشرة ٠

ولا شك فى أن الممثلين يفهمون هذه اللغة كما يفهمها أى شخص آخر٠

ويعرف المثلون المتمرنون الموقف الصحيح والتصرف الصحيح دون حاجة الي تلقين · أما المثلون غير المتمـــرنين ، فيجب على المخرج أن يراجع انفعالهم باستمرار ، ليتاكد من أن هؤلاء ، عند اشتراكهم فى التصوير ، لن يفسدوا التكوين الفنى ، وأنهم ينفعلون فى الشخصية ، وأنهم يبدون العاطفة والدرجة الصحيحة لتلك العاطفة · لا قليلة جدا ولا كثيرة جدا ، وأنهم يفعلون هذا فى صورة ليست بالمبتذلة ولا بالواضحة الصارخة ·

فمثلا ، يعتقد بعض المثلين أن الطريقة الوحيدة لابداء عدم الاهتمام بشخص هى أن تدير له ظهرك · لن تكون هذه الطريقة على وتيرة واحدة بعد وقت قصير ، لن تجعل من الصعب على الممثل الآخر أن يقوم بتمثيل المنظر · ويلجأ بعض المثلين الى الحركات المبالغ فيها أو الوقفات العرفية لاظهار الحب أو الكراهية أو الخوف : يجب استئصال كل هذه المبالغات حتى يصير تكون الصورة دقيقا وممتعـــا فى جميع الأوقات ، دون أن يكون صارخا قط ·

يجب أن يتضح مما سبق أن الصلة بين تكوين الصورة والتكوين الفنى قريبة جدا · والحقيقة انهما مظهران لتصميم واحد · فيكونان معا الصورة التى يراها المشاهدون لصورة واحدة موحدة للمنصة · فاذا كان التكوين الفنى شيئا وتكوين الصورة ضعيفا ، فقد يرتبك المشاهدون ويعتريهم الملل · وإذا كونت الصورة فنيا بمهارة وصورت بخيال رائع ، حصل المشاهدون على جمال فنى سار وفهم أعمق للقيم العاطفية والذهنية للمنظر ·

البـــاب الســـابع

تكنيـــــة المخـــرج

الحـــــركة

ناقشنا فى الباب السابق صورة ساكنة static أو « مجمـــــدة frozen » للمنصة · جمدت الصورة كى نفصل ونحلل العناصر الفردية لكل من التكوين الفنى وتكوين الصورة اللذين دخلا فى تصميمها · وقد حان الآن وقت ازالة تجميد الصورة ، وجعل التمثيل يتدفق حتى يمكننا اختبـار تلك العناصر التى تحيى الصورة وتعطيها هيئة الحياة · وهذا يؤدى بنا الى دراسة الحركة والتمثيل ·

يتصل كل من الحركة والتمثيل ، بعضهما ببعض اتصالا وثيقا حتى انه لتصعب معرفة اين يبدأ أحدهما بالضبط واين ينصرف الآخر · ويعتقد كثير من رجال المسرح أنه لا توجد بينهما تفرقة حقيقية ـ حتى ان اية حركة طبيعية على المنصة ، مهما تكن صغيرة ، او مهما تكن واسعة يجب أن تعتبر تمثيلا · ومع ذلك ، فلغرض المناقشة ، من السهل ان نتناول كل واحدة منهما على حدة ·

اذن ، فالحركة تتضمن الدخول والخروج والعبور والجلوس والنهوض وصعود السلم وهبوطه والجرى والقفز والخطو والرقص ، وما الى ذلك · ولن تتضمن الحركة حركات الوجه التعبيرية ولا العناق ولا القتال او خواص الامساك ولا الملابس ولا التمثيل الصامت من أى نوع ولا التعبير الصامت مهما يكن نوعه ، اذ تعبر هذه تمثيلا ، وسنناقشها فى الباب التالى ·

انواع الحـــركة Kinds of Movement

هناك ، بمعنى اوسع ، نوعان من الحركة ـ الحركة الفطرية inherent والحركة الاختيارية imposed ـ فالحركة الفطرية inherent movement هى الموجودة فى السيناريو ، والضرورية لتقدم المسرحية · وعادة ما تكون مذكورة فى تعليمات المنصة · واذا لم تذكر فيها ، فانها مؤكدة فى السطور، وتشمل بعض الأمور كدخول مختلف الأشخاص وخروجهم ، وعبور الشخص

ليفتح درج مكتب ويخرج منه المسدس الذى ينوى أن يطلقه على البطل . وعبور الزوجة الخاطئة الى النافذة عندما تسمع وقع أقدام زوجها مقبلا ، أو حركة مصباح المائدة ، الذى عندما يضاء يظهر الجثة الملقاة على الأرض. ليس للمخرج ، ازاء هذه الحركات ، سوى القليل من الخيار . فقد يغير اتجاهها أو موضعها ، أو قد يغير تنفيذها الى مدى معين . ولكنه مجبر على تضمينها ، والا توقفت المسرحية فجأة .

اما الحركة الاختيارية imposed movement ، فهى الحركة التى، رغم أن نصوص السيناريو كثيرا ما تقترحها ، فليست ضرورية تماما لتقدم سير القصة . انها الحركة التى يضيفها المخرج (أو الممثل) لتقوية المسرحية أو لتوضيحها ، أو لنقل الانتباه الى شخص معين أو منطقة بعينها ، أو لأسباب فنية بحتة لتحسين التكوين الفنى أو لتصحيحه . وعادة ما تضاف الحركة الاختيارية لأحد الأغراض النوعية الآتية :

لتكوين خلفية منظر background أو موضعه locale أو جوه atmosphere . فمثلا ، ربما يحتاج الديوان الى الذهاب الى مبرد الماء والعودة من عنده ، والى توزيع الأوراق المصلحية ، وحركة الذهاب الى المكاتب الأخرى والعودة منها . وربما يتضمن المطعم أو المقهى حركة الصبيان الذين يعملون فى السيارات فى الخلفية ، ومجىء الرواد وانصرافهم .

لتكوين الشخصية أو الحالة العاطفية لشخص . فالأرملة التى تعتقد أن محاميها خدعها تسير فى مكتبه بطريقة تختلف تمام الاختلاف عن الطريقة التى تسير بها هناك ارملة تتوسل اليه أن يساعدها . والعاشق الذى يتأهب لتقديم اقتراح الى معشوقته يسير فى حجرة جلوسها بطريقة تختلف تماما عن طريقة سير العاشق الذى جاء ليقطع العلاقة بينه وبين معشوقته .

لقطع منظر كلامى a talky scene أو منظر صامت a static scene ففى مناظر شرح الأحداث الماضية من المسرحية exposition ، قلما تذكر حركات كثيرة ، ومع ذلك ، فاذا قصد بالمنظر جذب أنتباه المشاهد وجب أن يضفى عليه شعور بالحيوية ، وعندئذ تكون الحركات هى الطريقة الوحيدة للحصول على ذلك . ففى مسرحيات شو أو وايلد او تشيكوف أو بينتر أو

ايونسكو ، حيث ينصب التاكيد على اللغة أو الفكرة أو تصوير العلاقات بين الأشخاص ، يلزم ، فى كثير من الأحوال ، اضافة الحركات الى المنـــاظر المنعشة أو المناظر التى فى القمة ٠

لتغيير صورة المنصة فى المناظر الجمــاعية ensemble scenes فعندما يستمر منظر معين وقتا ما ـ كأن يلقى ممثل كلمة الى المشاهدين ـ يغدو من الضرورى أن يغير المخرج صورة المنصة بتحريك بعض الأشخاص الى حيث يسمعون بدرجة أفضل أو تحريك أشخاص اخرين الى حيث ينبغى الا يسمعوا اطلاقا ، والا مات المنظر كله ٠

لجذب الانتباه الى شخص معين ٠ فاذا كان شخص ما فى وضع غير تاكيدى لبعض الوقت ، ثم لزم تاكيده فجاة ، فمن ابسط الطرق أن يحرك ٠

لجذب الانتباه الى منطقة معينة أو الى قطعة اثاث بعينها ٠ فاذا لزم حدوث أمر ما فى منطقة معينة من المنصة ، وأراد المخرج تثبيت انتبـــاه المشاهدين على هذه المنطقة بالذات ، أمكنه هذا بنجاح بتحريك أحد الأشخاص الى المنطقة التى يريد تاكيدها أو باخراجه منها ٠

لبناء منظر ٠ ففى معظم المسرحيات الجيدة التـأليف ، تصير الجمل والكلام ، عادة ، اقصر عندما يقترب المنظر من ذروته ٠ وكثيرا ما تكون هذه الخاصية ، فى حد ذاتها ، كافية لبناء المنظر فى ارتفاعه المطلوب ٠ واذا ما أريد بناء اضافى ، استطاع المخرج تحقيقه ، عادة ، باضافة حركة ٠ فيبدأ ، فقط ، بحركة بسيطة جدا فى خطو بطىء نسبيا ثم يزيد تدريجيا فى الكمية والسرعة وشدة الحركة ، حتى يحصل على البناء الذى يريده ٠

لأغراض فنية بحتة ٠ فعندما يتحرك ممثل الى منطقة مزدحمة ، يصبح من الضرورى للممثلين الآخرين أن يقابلوا حركته هذه بخطوة او اثنتين كى يصير ظاهرا امام المشاهدين أو الموازنة صورة المنصة ٠ ويعرف هذا الاجراء باسم « تنظيم المنصة dressing stage ٠ أو اذا كان المنظر سيمثل فى المنطقة الأمامية الوسطى وهناك ممثل على وشك الدخول الى المنطقة الخلفية الوسطى ، يصير من الضرورى تحريك الأشخاص الموجودين فى المنطقـة الأمامية الوسطى كى « يفسحوا » الباب لدخول شخص جديد ٠

التحريض أو ايجاد الدافع Motivation

فى حالة الحركة الفطرية ، لاتوجد عادة أية مشكلة لتكوين الدافع • فتكوين الدافع موجود فى السيناريو : « يدخل جورج وهو يتثاءب ، آتيا من حجرة النوم » • « سأذهب اليه وأقضى عليه الى الأبد » • « اقفل النافذة، من فضلك ياعزيزى » • ففى هذه الحال ، كل ما على المخرج أن يعمله هو تحديد الطريقة التى تمثل بها الحركة •

أما فى الحركة الاختيارية فسيضطر المخرج الى ايجاد دوافع لأية حركة يشعر بضرورتها • هذا حقيقى فى المسرحية الواقعية بنوع خاص • والا فمن المحتمل أن يجد المشاهدون الحركة عرفية ، وبذا لاتكون مقبولة • سيشعرون بأن المخرج أساء استعمال ثقتهم ، فيميل هذا الشعور الى افساد خداع الايحاء بالحقيقة •

وفى حالات كثيرة ، طبعا ، لن يحتاج المخرج الى البحث بصعوبة عن الدافع • فالدافع موجود ضمنيا فى النص أو فى الموقف • « لا أطيق البقاء هنا دقيقة أخرى ! » قلما يمكن قول هذه العبارة دون تحريض • « إننى متعب جدا ، ساقع ! » تتطلب هذه العبارة عمليا أن يرتمى الشخص على أقرب كرسى – « بالله عليك ، متى ستحضر تلك السيدة الى هنا ؟ » تتطلب هذه العبارة ، فى أغلب الأحوال ، أن يذهب الشخص الى النافذة ليرى ما اذا كانت تلك السيدة آتية •

ومع ذلك ، فكثيرا ما يضطر المخرج الى أن يكون أكثر ابتكارا فى حالة عدم وضوح الدافع • فاذا كان لديه شخص يمثل فى المنطقة الأمامية اليسرى ، وقبل بداية المنظر التالى ، يريد أن ينقل هذا الشخص الى المنطقة الخلفية اليمنى ، فقد يجد بعض الصعوبات فى ايجاد سبب مقنع لوضعه هناك • فربما يمكنه ارسال ذلك الشخص الى خزانة الكتب ليبحث عن كتاب كان يقرؤه فى منظر سابق • وربما أرسله الى المدفأة ليدفىء يديه بعد استقبال بارد قابلته به زوجته منذ لحظة • وربما أمكنه أن يذهب الى السكردان ليحضر تبغا يملأ به غليونه • وربما ذهب الى النافذة لمعرفة مصدر صوت سمعه فى الخارج منذ برهة • وقد يضايقه شىء ما قاله شخص، فيبتعد ممتعضا •

ومهما يكن الدافع الذى يختاره أخيرا ، فلابد أن يعلمه المشاهدون دائما • فليس لأعظم الدوافع اقناعا ، فى العالم كله ، أية قيمة عملية الا اذا عرف المتفرجون ماهيته • فاذا ذهب شخص الى المكتبة ليبحث عن كتاب ثم توقف قبل الوصول اليها فلن يعرف الجمهور ماذا كان ينوى أن يفعل ، ولن يكون للدافع أية قيمة على الاطلاق • فهذه الحركة فى نظر المتفرجين مجرد حركة عرفية عديمة الدافع • ولما كانت هكذا ، فانها تحط من قدر حقيقة الموقف •

وعلاوة على المام المشاهدين بالدافع ، فلا بد أن يكونوا راغبين فى قبوله • يجب أن يكون الدافع ملائما للشخصية وملائما للموقف • فلا يذهب احد الى المدفأة ليدفىء يديه بعد الانتهاء من منظر غرامى عنيف مع خطيبته• ولن تجرى سيدة الى النافذة لتبحث عن شخص يخيفها قدومه • يجب أن يكون الدافع مناسبا ، وبالتالى ، يجب أن تكون الحركة نفسها مناسبة •

اما فى « الفارس » أو فى أية مسرحية نمطية اخرى حيث لايكون خداع الايحاء بالحقيقة عاملا هاما بهذه الدرجة ، فان ايجاد الدافع لحركة ما ، ليس أمرا جوهريا ، فيمكن اهماله فى كثير من الأحوال ، كما يمكن ادخال الرقص فى حركات الأشخاص لتلائم احتياجات الاخراج ، وعندئذ يمكن استعمال الحركة العرفية للحصول فقط على أثر هزلى أو درامى ، دون الاشارة الى منطقتيها • وفى بعض المناسبات ، يمكن استعمال الحركة العرفية تحديا للمنطق للوصول الى غرض ما • فمثلا ، فى الفارس ، يمكن توجيه شخص ليسير سيرا طويلا انيقا ، منحنيا ، نحو شخص آخر فى الجانب المقابل من المنصة ، لمجرد الرد على سؤال بكلمة واحدة « نعم » • فتقع الدعابة ، بالطبع ، فى عدم الملاءمة بين الحركة الأنيقة والكلام المقتضب• لن يكون هناك مبرر لهذه الحركة أكثر من رغبة المخرج فى احداث غرض هزلى • فاذا استعملت هذه الحركة فى أية مسرحية غير الفارس أو غير أية مسرحية نمطية اخرى ، وجدها المشاهد غير مقبولة على الاطلاق • ومع ذلك، فلو استخدمت كما وصفنا ، صارت مناسبة تماما •

انواع الحركة Types of Movement

لو راعينا الدقة فى التعبير ، فليس هناك سوى نوعين من الحركة فوق

المنصة : حركة افقية • وحركة رأسية • اى أن الشخص يمكن أن يتحرك من نقطة الى أخرى (فى الحركة الافقية) ، أو ينتقل من مستوى الى آخر (فى الحركة الراسية) • ويتضمن هذان المصطلحان العريضان صورا نوعيـة معينة من الحركة ، تتطلب تفسيرات فردية •

حركات الدخول والخروج Entrances and Exits

فى العادة ، لا ياتى المؤلف المسرحى بشخص على المنصة فى العادة لا ينوى أن يحصل منه على فائدة درامية • كما أنه لايبقيه مدة طويلة بعد أن يحصل منه على القيمة الدرامية الكاملة من ظهوره على المنصة • غير أن الحالة التى يدخل بها الشخص الى المنصة ، أو ينصرف بها منها ، ذات تاثير عظيم على هدف المنظر الذى يظهر فيه • وعلى ذلك ، يجب على المخرج أن يدرس بعناية كيفية دخول الشخص الى المنصة وكيفية خروجه منهـا ، وأين يكون الدخول والخروج •

اذن ، فلمواضع الدخول والخروج الأهمية الأولى • وقد يحدث أنه لا يحصل على اثر الصـــدمة المطلوبة الا بادخال الممثل الأول من باب ذى مصراعين فوق مصطبة ، فى المنطقة الخلفية الوسطى (انظر دخول دولى الى المطعم فى مسرحية « أهلا دولى ») • كما أن دخول شخص آخر قد يكون ذا اثر عظيم ، اذا تسلل الى المنصة دون أن يراه أحد ، عن طريق نافذة عريضة خارجة ، فى المنطقة الخلفية اليسرى • أو قد يكون الخروج القسرى فعالا ، فقط ، اذا حدث بخطوات واسعة الى عقد (باكية) فى المنطقة الخلفية اليمنى• وبما أن المخرج هو الشخص الوحيد المسئول عن تقييم الأهميـــة النسبية لمختلف عمليات الدخول والخروج ، فانه الشخص الذى يجب أن يصـــدر القرار الأخير فيما يختص بتصميم المنصة ، الذى سيجعل الدخول والخروج ممكنين •

وحتى بعد تحديد مواضع الدخول والخروج ، فلايزال المخرج مسئولا عن ملاحظة حدوثهما بالطريقة التى تنتج القيمة الدرامية المطلوبة منهمـا كاملة • فمثلا ، يجب أن يتاكد من أنه عندما يدخل ممثل ، فانه يدخل بصفته الشخص الذى يمثله • فاذا فرض أن يكون ذلك الشخص صغير السن مملوءا

حيوية ، وجب أن يدخل فتيا مملوءا حيوية · كما انه يجب أن يخرج على هذا النحو أيضا ، الا اذا حدث له شيء على المنصة يؤثر على حيويته · كذلك يجب أن يكون الشخص آتيا من مكان معين عند دخوله وعند خروجه الى مكان معين أيضا · يجب ألا يكون مجرد شخص داخل من كرسى بجانب دعامة الباب ، أو مجرد خارج الى كرسى بجانب لوحة الأزرار الكهربية : انه داخل قادما من ناديه فى مايفير وخارج ذاهبا الى قصر بكنجهام · وأخيرا، يجب ، بالطبع ، أن يدخل ويخرج فى الحالة العاطفية الذهنية الملائمـــة للموقف · فان كان داخلا الى شقة رجل ليبحث عن زوجته التى يشتبه فى وجودها هناك ، فلا يمكن أن يدخل الى هنـــاك كأنه جاء ليستعير زردية (بنسة) · واذا كان خارجا من مكتب رئيسه مفصولا بسبب الاختلاس ، فلا يصح أن يخرج كأنه ذاهب لتناول الغداء ·

عندما يعتقد المخرج أن الشخص الداخل يجب أن يقوم بدخول أقوى مما يخوله اياه تصميم المنصة والموقف الدرامى وجهود الممثل نفسه · فبوسع المخرج أن يستعمل شتى الطرق الفنية « لبناء الدخول » · فيمكن أن يسلط النور على المدخل قبيل ظهور الشخص · يمكنه أن يجعل الشخص يطرق الباب أولا ، ثم يقف مدة طويلة قبل أن يدخل · ويمكنه تكوين صورة منصته بحيث ينصب التأكيد غزيرا على المدخل فى اللحظة التى سيدخل فيهـــا الشخص الهام · أو يمكنه ، فى بعض المناسبات ، أن يجعـل شخصا أقل شأنا ، يدخل أولا ـ ثم يجعله يستدير ويركز الالتفات الى الشخص الأعظم شأنا والآتى خلفه ·

كذلك الخروج ، قد يحتاج أحيانا الى أن يبنى الى مستوى من الأهمية أعلى مما يجعله النص أو المنصة ممكنا · وهنا أيضا ، أمام المخرج عدة اختيارات ينتقى منها ما يراه مناسبا · وأبسط طريقة لبناء الخروج هى أن يجعل المخرج الممثل الخارج ينتقل الى قرب الباب قدر المستطاع · ثم يستدير فيقول سطره الأخير من النص أو آخر عبارة فى ذلك السطر ، ثم يخرج بأسرع ما يمكن · ويكون هذا ، بنوع خاص ، عندما يحدث الخروج فى المنطقة الخلفية الوسطى للمنصة · كما يعطى هذا الاجراء الخروج أهمية اضافية اذا ركز كل فرد موجود فوق المنصة ، على الشخص الخارج · أو فى بعض المسرحيات التاريخية ، يمكن اعطاء الشخص الخارج حارسا يتبعه أو لايتبعه

الى خارج الباب • فهذا يزيد فى اهمية الخروج ، ولا سيما اذا تم الخروج فى المنطقة الأمامية اليمنى أو اليسرى •

ومع ذلك ، يجب على المخرج ، فى كل من الدخول والخروج أن يلم بأماكن الفتحات excesses • ويمكن بناء كل من الدخول والخروج الى مدى يجعلهما يضران بالاخراج ، بدلا من تحسينه • يلزم أن يكونا ملائمين لموقف المسرحية هذا ، وان الدخول الذى يكون ملائما جدا لمسرحية « اهمية كون المرء جديا » قد يكون خطأ تماما لمسرحية « شقة بلازا » أو أن الخروج الذى قد يكون مبهجا فى مسرحية « تمسكن الى أن تتمكن » ، قد يكون مدمرا فى مسرحية « العودة الى الوطن » •

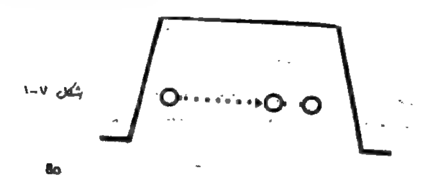
العبـــــور Crosses

العبور ، ببساطة ، هو تحرك شخص من مكان الى مكان آخر فوق المنصة • بوسع الشخص أن يعبر من يمين المنصة الى يسارها ، أو من المنطقة الخلفية اليمنى الى المنطقة الأمامية اليسرى ، أو من المنطقة الأمامية اليسرى الى المنطقة الأمامية الوسطى ، أو من المنطقة الأمامية الوسطى الى المنطقة الخلفية اليسرى • ويمكنه أن يعبر الى شخص آخر، أو الى النافذة ، أو الى مكتب ، أو الى كرسى ، أو الى أى شىء آخر • ويكون العبور عادة فى اكثر من خطوة ، وقد يكون طويلا يصل الى خمس عشرة خطوة أو عشرين خطوة • ويمكن القيام بالعبور باحدى طريقتين : العبور المباشر direct والعبور المنحنى curved . •

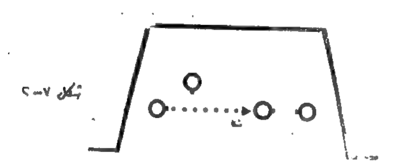
العبـــــور المبــــاشر A direct Cross

ويتم فى خط مستقيم مباشرة الى الشخص أو الشىء موضع الهدف (انظر شكل ٧ — ١) • يجب ان ينتهى هذا العبور بوضوح وأن يكون متجها الى النقطة المقصودة • ويجب الا يصحبه احتكاك الأقدام ولا تعديل فى وضع الجسم بعد الوصول الى النقطة المقصودة • وعندما يتدخل أشخاص آخرون بين الشخص العابر والهدف الذى يعبر اليه ، يجب أن يكون العبـــور ، عموما ، من أمام الأشخاص المتدخلين ، لا من خلفهم • هذا يجعل الشخص

العابر فى اتصال بصرى غير متقطع مع المشاهدين ، ويحافظ على قدرته على جذب الانتباه (انظر شكل ٧ ـ ٢) والحالات الوحيدة الشاذة عن

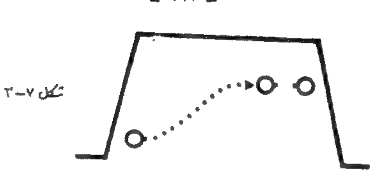


هذه القاعدة هى فى حالة المسرحيات الطبيعية جدا ، او فى حالة الخدم عندما يكون ظهور الخدم فى التمثيل أمرا غير ذى بال · فيجب أن يعبروا خلف الأشخاص الآخرين الموجودين فى نفس المنظر ، بسبب بسيط وهو أنهم بفعلهم هذا ، يجذبون انتباها أقل الى أنفسهم ·

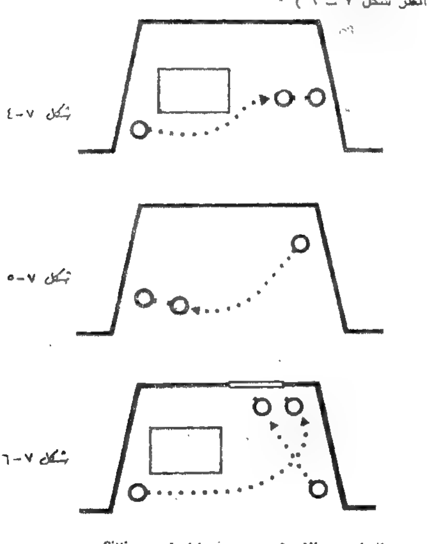


العبور المنحنى A Curved Cross

ويتم اما فى منحنى مفرد single أو مزدوج double ، الى الهدف، سواء أكان شخصا أو شيئا (انظر شكل ٧ ـ ٣) · ويمكن استعمال العبور المنحنى لمجرد تلبية نمط معين من التمثيل ـ وهو الأسلوب الرومانتيكى المتدفق، romantic style أو الأسلوب التجديدى الأنيق · يمكن استعمال العبور المنحنى تفاديا لقطع الأثاث أو الممثلين الآخرين الواقفين فى طريق الشخص العابر (انظر شكل ٧ ـ ٤) · ويمكن استعماله لتمكين ممثل يسير من منطقة خلفية الى منطقة أمامية ، لينتهى فى موقف « يعطى المنظر » لممثل



آخر (أنظر شكل ٧ ــ ٥) ٠ او يمكن استعماله لاحضار الشخص العابر ، بطريقة طبيعية الى موضع لم يستطع العبور اليه بسهولة بعبور مباشر ٠ (أنظر شكل ٧ ــ ٦) ٠



الجلوس والنهوض Sitting and rising

سنناقش فى الباب الحادى عشر ، الطريقة المثلى للجلوس ، أو النهوض

من فوق مقعد أو دكة أو درجة سلم أو كرسى بدون ظهر . أما هنا فما يعنينا هو مهمة المخرج ومسئولياته يجب أن يتأكد المخرج من حدوث الحركة فى أفضل منطقة تمثيل لقيمه العاطفية وأن يكون توقيتها دقيقا لتؤدى الغرض الدرامى على خير وجه ، وأنها تمثل بطريقة تؤتى القيمة العاطفية المرجوة منها كاملة .

يستطيع الممثل الواحد أن يؤدى كلا من الجلوس والنهوض بعدة طرق لتنتج تنوعا واسعا من العواطف ويستطيع الممثل المثقف اظهار كل من الغضب والحزن والخجل والندم والفرح والكراهية والانتقام والذل ، بمجرد حركة الجلوس على مقعده أو النهوض منه ومما يؤسف له أنه يمكن تأدية هاتين الحركتين أيضا ، بعدم اهتمام لتعبرا عن لاشىء تقريبا . على المخرج أن يتأكد من أن هذه الحركات العديمة الأهمية فى مظهرها ، تؤتى ثقلها الدرامى .

الحركة المتوازية والمضادة Parallel and counter movement

الحركة المتوازية هى التى يقوم بها ممثلان أو أكثر يسير كل منهم فى اتجاه واحد ، وبنفس السرعة تقريبا . وعندما يسير الممثلون مباشرة الى خلفية المنصة ، أو الى القسم الأمامى منها ، فان ذلك لا يكون ملحوظا جدا . أما اذا ساروا بعرض المنصة أصبحت الحركة المتوازية ملحوظة جدا . وعادة ما تكون ذات مدلول فكاهى ، ولا سيما فى المسرحيات الواقعية . ولذا لا تستعمل الحركة المتوازية الا فى الفارس أو فى الكوميدية العريضة حيث يمكن تضخيم طاقتها الكوميدية . وتجنيب هذه الحركة فى الدراما أو فى الكوميدية الواقعية ، حيث لا توجد حاجة الى مدلولها .

أما الحركة المضادة فهى بعكس الحركة المتــــوازية تتضمن ممثلين يسيران فى اتجاهين متضادين ، إما واحدا نحو الآخر أو مبتعدا عنه ، فى نفس السرعة تقريبا وكذلك تكون هذه الحركة واضحة جدا ، عندما يسير الممثلان بعرض المنصة . وكثيرا ما يكون لها أيضا مدلولات فكاهية . لذا يجب استعمالها بحذر بالغ . وعادة ما يكون هذا الغرض كوميدى فحسب . واذا استعملت هذه الحركة بحكمة ، أمكن أن تكون ذات نفع فى المناسبات

لاحداث تناقض درامى بصرى بين الأشخاص المتناقضى الأمزجة ، مثل : الفرح والحزن ، والأمل والياس ، والانتصار والهزيمة - فيسير جون يمينا الى النصر ، بينما يذهب جورج يسارا الى الهزيمة ٠

قيم الحركة Values of Movement

ربما كانت اهم خاصية لجميع الحركات الحادثة على المنصة ، هى قدرتها الفذة على جذب التفات الشاهدين ٠ تبدو المنصة تعمل كانها عدسة مكبرة ٠ فكل حركة تقريبا ، مهما تكن ضئيلة ، لابد ان يلاحظها المشاهد على الفور ٠ لايلاحظها الجمهور فقط ، بل ويعيرها انتباها غير منقسم ، ولو على حساب اهمال اى شىء آخر يحدث فوق المنصة ، حتى ولو كان أهم حوار - فالعين اكثر من الاذن تاثرا واستقبالا للمؤثرات ٠

لهذا السبب ، يجب ان يكون المخرج يقظا دائما ويحافظ على عدم شرود ذهن متفرجيه بواسطة حركة غير مصممة أو غير مرغوب فيها ٠ فالممثلة التى لا تحتمل عدم انتباه الجمهور اليها لأكثر من عشر ثوان فى المرة ، بوسعها أن « تسرق المنظر » بسهولة ، بالقيام بأى شىء بسيط ، كأن تحرك يديها او تخرج منديلها أو تستدير بعيدا ، أو تتحسس شعرها ٠ فعندئذ يكرس المشاهدون لها كل انتباههم ، مهما تكن اقل أهمية من الممثل الأول ، الذى يكون يلقى الخطبة القمية climatic speech للمسرحية (وربما كان هذا هو السبب فى أن شعر المخرجين يشيب بسرعة قبل شعر معظم غيرهم من الناس) ٠

واذ ادركنا ان اية حركة فوق المنصة قوية فى قدرتها على جذب الانتباه، فان الحركات المنصية تنقسم الى : قوية وضعيفة ، تبعا للصدمة العاطفية التى تحدثها فى المشاهدين ٠ وهنا أيضا ، كما فى مناطق المنصة ، ليس هناك تقسيم الى « جيد » و « ردىء » ٠ فالتقسيم مجرد مسألة تسهيل ٠

تتحدد قوة الحركة وضعفها ،بالمعنى الذى نستعمله لهذين المصطلحين، تتحدد الى حد كبير ، بالمدلولات العاطفية ٠ وتنشأ هذه المدلولات عن عدد من العوامل : المنطقة التى تقع فيها الحركة ، واتجاه الحركة بالنسبة الى

المشاهدين ، واتجاه الحركة بالنسبة الى شخص آخر ، وتغيير المستوى أو الحالة التى تقع فيها الحركة ٠

الحركات القوية Strong movement

تشمل الحركات القوية تلك الحركات التى تحدث من منطقة ضعيفة الى منطقة قوية ، أو التى تحدث فى اتجاه المشاهد ، كما تشمل الحركات التى تتم مباشرة تجاه شخص آخر ، أو النهوض من الأرض أو من مقعد ، أو الانتقال من مستوى منخفض الى مستوى أعلى فوق مصـــطبة أو درجات سلم ٠ وتتحدد درجة قوة أية حركة من هذه ، الى حد كبير بالطريقة التى تتم بها ٠ فتكون الحركة أقوى ما يكون اذا تمت بسرعة وبعزيمة وبدقة ٠ وتكون أقل قوة ، اذا نفذت بنصف نشاط أو بارتخاء ٠

الحركات الضعيفة Weak movement

تشمل الحركات الضعيفة تلك الحركات التى تحدث من منطقة قوية الى منطقة ضعيفة ، أو التى يحدثها المشاهدون ، أو التى تحدث بعيداً عن شخص كان يخاطب ٠ كما تشمل أيضا الجلوس على مقعد أو السقوط فوق الأرض، أو النزول عن مصطبة ٠ وهنا أيضا يتحدد ضعفها النسبى ، الى حد كبير ، بالطريقة التى تتم بها ٠ فالشخص الذى يستدير أو يتسلل فى جبن بعيداً عن شخص كان يهدده ، أضعف كثيراً من الشخص الذى يستدير ثم يمشى بعيداً مرفوع الرأس ومحتفظا بكرامته ٠ غير أن هذا الأخير مازال يقوم بحـركة أضعف من حركة الشخص الآخر ٠

قد تحتوى بعض الحركات على عناصر كل من القوة والضعف ٠ فمثلا ، السير من مقدم المنصة الى باب فى المنطقة الخلفية الوسطى ، حركة ضعيفة طبيعيا ومع ذلك ، فاذا استدار الممثل عندما يصل الى الباب وعاد لالقـاء آخر سطر من نصوصه ، قويت الحركة ٠ فإن استدارته عائدا أدراجه ، هى الأثر النهائى الذى يتسلمه المشاهد من تلك الحركة ، ويصبح الأثر السـائد أيضا : كذلك ، اذا أريد من ممثل أن يجلس عند نقطة معينة من نصوص المسرحية ، فانه يقوم بحركة ضعيفة ٠ ولكنه اذا جلس ، ثم انتصب واقفيا

مشدود العضلات ، امكنه تحويل تلك الحركة الضعيفة الى حركة قوية ٠ سيكون نهوضه هو الأثر الأخير الباقى لدى المشاهدين ٠

وبالطبع ، قد يكون كثير من الحركات متعادلا تعادلا تقريبيا فى اثره على المشاهدين ٠ فالعبور من احد جوانب المنصة الى جانبها الآخر ليس قويا ولا ضعيفا ، الا اذا تدخل عامل آخر ٠ فالشخص الذى يصعد سلما متجها نحو خلفية المنصة ، يقوم بحركة متعادلة تقريبا ايضا ٠ تلغى الحركة القوية لصعود السلم ، بواسطة غريزة الضعف الفطرية الكامنة فى الذهاب الى خلفية المنصة ٠ وبذا يكون الأثر النهائى الباقى مع المشاهدين متعادلا ٠

ومن الأهمية بمكان ان يفهم المخرج انواع هذه الحركات كى يستطيع استخدام الحركة بمهارة فى تدعيم الحـــوار او تعديله ، وتوضيح تمثيل المسرحية ٠

الحركة والحـــوار Movement and Dialogue

يكون للحوار ، كما للحركات ، مدلولات القوة والضعف ٠ وليس معنى هذا ان جميع سطور المسرحية اما ان تكون قوية او ضعيفة ٠ فالواقع انه ربما كان معظم سطور المسرحية متعادلا تماما فى مدلولاته العاطفية ٠ ومع ذلك ، فهناك عدد من السطور فى اية مسرحية ، يمكن تقسيمها اما الى قوية واما الى ضعيفة ٠ وهذه ، عادة ، هى السطور التى يختارها المخرج لتصاحب الحركات التى يعتبرها ضرورية للاخراج ٠

وبطبيعة الحال ، لايستعمل المخرج الحركات مع كل سطر قد يناسبها ، ولكنه عندما يستعمل الحركة ، يجب ان يراعى ان مدلولات السطور تطابق مدلولات الحركات ، والا انتهى به الأمر الى اخراج مضطرب ، تقول فيـــه السطور شيئا ، وتقول الحركات شـــيئا آخر ٠ وكقاعدة عامة ، يجب ان يصاحب السطر القوى حركة قوية ٠ وبذا تدعم قوة الحركة قوة السطر ٠ مثال ذلك : « آمرك بان تسحب جيوشك ! » وكذلك يجب ان يصاحب السطر

الضعيف حركة ضعيفة ، مثل : « اخشى أن يكون الرقص قد انتهى » . فيدعم ضعف الحركة ضعف هذا السطر .

ومع ذلك ، فمن الممكن تعديل معنى السطر ، أو حتى تغييره باستعمال الحركة ذات قيمة مغايرة . خذ مثلا ، هذا السطر : « لن أوافق اطلاقا على مغادرة هذا البيت ! » . ومن الجلى أن هذا سطر قوى . فاذا صاحبته حركة قوية ، فقد يتطرق الشك الى عزيمة الممثل . أما اذا قيل هذا السطر بينما يرتمى الممثل على مقعد ، فان قوة السطر تقل بدرجة خطيرة ، وتغدو عزيمة الشخص موضع تساؤل . ومن ناحية أخرى ، اذا جلس الشخص على المقعد فى هدوء ، ثم نهض ليقول السطر ، فان قوته تعود اليه فورا ـ وربما تزيد ـ لقد اضافت الحركة تلميحا آخر . « انك تحاول أن تزحزحنى فحسب » .

أو خذ هذا السطر : « لست أدرى ، لماذا يقع على اللوم دائما ، على هذه الأمور » . ومن الجلى أن هذا سطر ضعيف . واذا قيل بينما يرتمى الممثل على مقعد ، حمل مدلول الاذعان ودعم ضعفه الأساسى . ولكن ، اذا قيل هذا السطر بينما الشخص يقوم من فوق الكرسى ، اكتسب مدلول التهديد، كما لو أن الشخص قد تضايق من القاء المسئولية عليه فى أمر لاذنب له فيه، وأنه ينوى اتخاذ اجراءات لتصحيح الموقف . لقد وازنت قوة الحركة ضعف السطر ، وبطبيعة الحال ، تغير معناه .

اذن ، فمن واجب المخرج أن يتأكد من أن سطور المسرحية تنطبق بما يقصده المؤلف منها ، وان أية حركة يضيفها ، توضح وتقوى السطور بدلا من أن تنفيها أو تطمسها .

التكلم والتحرك Speaking and Moving

القاعدة العامة هى أن كل حركة فوق المنصة لايقوم بها الا الشخص الذى يتكلم . يتحرك الممثل تبعا لسطوره ، ولا يتحرك تبعا لسطور ممثل آخر . وبطبيعة الحال ، يمنع التمسك بهذه القاعدة شرود الذهن الذى يسببه تحرك الشخص بينما يتكلم شخص غيره . كما انه يجعل من السهل على المخرج أو على الممثل ، أن ينتفع من الحركة ، انتفاعا كاملا ، فى تقوية أو تعديل السطور التى يتكلم بها .

ورغم هذا ، فلا يعنى ان الممثل يجب الا يتحرك الا عندما يتكلم بسطوره، وان الممثل لايتحرك الا وهو يتكلم · سيكون الأثر أفضل ، اذا تحرك قبل السطر أو بعده · فمثلا ، اذا تحرك قبل السطر ممثل لم يلاحظه المشاهد لبعض الوقت ، فانه يستعيد التفاتهم اليه فى الحال ، وبذا يتاكد من انهم سيسمعون كلامه عندما يقول سطره · فاذا قال ممثل : « مات جنيفر » ، دون أن يقوم بالحركة التمهيدية له ، فمن المحتمل جدا ، أن يضيع هذا السطر · كما انه يمكن استعمال الحركة قبل الكلام لتاكيد منظر ذى اهمية خاصة ، مثل : « لن ينحنى اهل نورثمبرلاند لنير أجنبى » · فاذا خطا الممثل خطوتين الى الأمام قبل أن يتكلم بسطره ، ضاعف من قوة هذا السطر ·

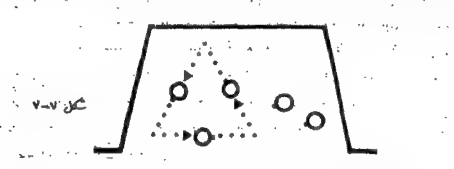
كذلك الحركة بعد النطق بالسطر ، يمكن أن تكون نافعـــة · فيمكن استعمالها لكسر الحالة التى سببها ذلك السطر · فمثلا ، السطر : « اظن أنك قد تصرفت تصرفا سيئا ، فيجب عليك أن تفعل كل ما يلزم لتصحيح الموقف » · فاذا تبعه سير نحو مكتب أو مدفأة ، جعل هناك فترة انتظار لهذا القول ، وهيأ الجو لأى تطور جديد فى المنظر · كذلك ، تستطيع الحركة بعد الكلام أن تكمل فكرة اقترحها ذلك السطر · فمثلا : « حسنا جداً ، اذا كان هذا هو شعورك نحو ··· » · فيقضى المنطق بأن يتبع هذا السطر ، أن يستدير المتكلم ويسير نحو الباب · وستكون الحركة اكثر تاثيرا بعد الكلام ، منها بعد الكلام ·

الخطـــو Pacing

ربما كانت أصعب مشكلة أمام المخرج فى ادماج الحركة والسطور ، هى فى الحالة التى تسمى بمنظر الخطو · فالشخص الذى يذرع المنصة جيئة وذهابا ، يكون عادة فى حالة هياج ذهنى شديد · فهو يحاول البرهنة على مسالة محيرة ، أو الوصول الى طريقة منطقية للعمل · أما الشخص الآخر ، أو الأشخاص الآخرون الموجودون بالمنظـــر ، فهم ، عادة ، مجرد « أشـخاص sounding boards » · فما يقولونه غير هام نسبيا · ومشكلة المخرج هى أن ينقل احساس الشخص المتحرك بهياج واضطراب ، دون أن يسمح لحركته بالتدخل فى فهم المشاهد لما يدور فى رأسه ·

هذا يعنى انه ستكون هناك سطور معينة يجب أن يسمعها المتفرجون،

وسطور أخرى ليصبوا بحاجة الى سماعها . وأفضل سياسة هى عمل تصميم أساسى للخطو ـ المثلثى ، ان أمكن ـ ثم تكون الحركة بتوقيت بحيث تقال السطور الهامة عندما يتقدم الشخص الهائج من المشاهدين ، او عندما يوقف ويستدير ليقول سطرا لشخص آخر . (أنظر شكل ٧ ـ ٧) وربما سيكون لدى الأشخاص الآخرين سطور أقل ليقولوها . ولكنهم ، يجب ان يقولوها بينما الشخص الهائج يتوقف مؤقتا او بينما يتحرك بعيدا عن المشاهدين .



ومهما تكن الحركة التى يقررها المخرج أخيرا ليستعملها فى المسرحية، فيجب عليه أن يتأكد من انها فى تناسق تام مع حالة ومكونات السطور التى تصاحبها ، وانها تناسب الأشخاص والمواقف ، وانها مفهومة تماما للمشاهدين ، ومقبولة لديهم ، وأن الممثلين ينفذونها بدقة وباحكام ، وانها تتم بما يرضى المتفرجين ، وانهـــا ليست بالقليلة جدا ولا بالكثيرة جدا لاحتياجات المسرحية .

تعانى الاخراجات من الاستعمال السىء أو المضطرب للحركة ، اكثر مما تعانى ، تقريبا ، من أى سبب آخر . ففى بعض الحالات ، تكون الحركات قليلة جدا حتى ان صورة المنصة لتبدو متجمدة لمدة عشر دقائق او خمس عشرة دقيقة مرة واحدة . كأن يدخل شخص ويجلس ، ولا تكون هنـــاك حركة أخرى ، الى أن ينهض ليخرج . فتكون النتيجة اخراجا باردا leaden فاتـــرا lethargic ، أشبه ما يكون بقراءة للمسرحية وليس اخراجا مسرحيا .

وكثيرا جدا ما يكون المشكل عدم وجود هدف للحـــركة او غموض الحركة ، يملؤها بحركات عديمة المعنى او غير كاملة . فمثلا ، يبدأ عبور ،

ولكنه لن ينتهى . أو يتقدم شخص من شخص آخر ، ثم ينقل قدميه من جانب الى آخر لمدة عشر ثوان ، الى أن يدخل فى الموضع الصحيح ليمثل المنظر . أو ينهض شخص لغير ما سبب ظاهر ، ثم يجلس ثانيــــة لغير ما سبب واضح أيضا .

وبدلا من أن يجد المشاهد متعة فى كل هذا النشاط العديم الهدف ، فانهم يرتبكون . فقد تعودوا من ممارستهم السابقة للذهاب الى المسارح . أن يعتقدوا أن كل كلمة وكل حركة على المنصة ، مفروض فيها أن تعنى شيئا — أى أنها مصممة لتثير استجابة معينة . لذا ، لايفهم المتفرجون لماذا تعرضوا لكل ذلك التضليل الكاذب ، حيث لاشىء ، على الاطلاق ، يبدو انه يعنى مايبدو انه يعنيه . ولن يمضى وقت طويل حتى يتسرب اليأس الى نفوس المتفرجين من بذل الجهد فى فهم معنى ما يدور فوق المنصة . واخيرا يفقدون كل متعة فى الاخراج .

وبمعنى آخر ، بينما تعمل الحركات القليلة على فتور متعة المشاهدين فى المسرحية ، فان الحركات الكثيرة جدا ، أو وليدة التفكير الضعيف ، قد يكون لها نفس التأثير المدمر أيضا . لايمكن اضافة حركة الى المسرحية فى بساطة كلمة بدافع قليل من النشاط البدنى مناقشتنا . يجب تصميمها لتلائم الشخص والسطور والموقف ، ثم تسمح فى الاخراج لتوضح وتثير المعنى ، وتزيد فى شدة عاطفية المسرحية . عندئذ فقط تؤدى وظيفتها الرئيسية لخلق احساس عال بالحقيقة — يشبه الحيــــاة الحقيقية — لما يحــــدث فـــوق المنصة .

البـــاب الثـــامن

حرفيـــة المخـــرج

التمثيــــل

يشمل التمثيل business ، كما سيناقش في هذا الباب ، كل الأنشطة البدنية التى لا تعتبر حركات • فيشـــمل مختلف حركات الأيدى والأذرع والأكتاف ، كما يشمل حالة الجسم الانفعالية والأوضاع وحالة المشى التى يتخذها الممثل فى محاولة لاضفاء روح الشخصية على الدور • كما يشمل استعمال أدوات الأيدى والملابس ، كالأطعمة والسجاير والخطابات والنظارات والقفازات والمناديل والعصى وحقائب الأيدى • ويشمل استعمال الأسـلحة كالسكاكين والسيوف والمسدسات • وأخيرا ، يشـــمل استعمال الأثاث والعقاقير والأدوات الأخرى ؛ أو المظاهر المعمارية كالدرابزين railings والأعمدة والسلالم والنوافذ والمدافىء • كل هذه الأشياء تعتبر من التمثيل •

أنواع التمثيل Kinds of Business

التمثيل ، كالحركة ، نوعان : التمثيل الأساسى (أو الفطرى) ، وهو الضرورى لاستمرار تقدم العمل التمثيلى • والتمثيل الاختيـــارى (أو الاضافى) ، وهو الذى يضفيه المخرج أو الممثلون لرفع قيمة الاخراج أو اضفاء الحيوية عليه أو توضيحه •

التمثيل الأساسى Necessary business

هو ، بالطبع ، ما يمليه المؤلف • فاما أن تشمله تعليمات المنصة ، أو تتضمنه السطور • مثال ذلك : يجب أن يطعن تيبالت ميركوتيو ، وأن يقتل روميو تيبالت • يجب أن تتجرع جوليت السم ، ويجب أن يخنق عطيـــل ديذيمونى • يجب أن تحرق هيدا جابلر مخطـــوط البرت لوفبرج • وفى مسرحية : « الرجل الذى جاء للعشاء » يجب ايقاع الممثلة صيادة الرجال فى كمين ، ووضعها فى تابوت المومياء • وفى مسرحية : « الزرنيخ والمخرمات القديمة » • لابد أن تحدث كل هذه الأمور ، اذا أريد للمسرحية أن تستمر • ومهمة المخرج هى أن يتأكد من حدوثها بدقة وباتقان ، كى تنتج الصـدمة

التمثيل الاختيارى Imposed business

ليس هذا التمثيل ضروريا لاستمرار سير العمل التمثيلى . فمن الممكن ان تستمر المسرحية تماما بغير هذا النوع من التمثيل . فالتمثيل الاختيارى، يضيفه المخرج أو الممثلون (أو المؤلف ، فى بعض المناسبات) لرفع قيمة الاخراج ، أو توضيحه أو اظهاره أو تحسينه . وفى معظم الأحوال ، يضاف لسبب أو اكثر من الأسباب الآتية :

لتكوين وضع المنظر أو جوه .

لتكوين الشخصية او العلاقة بين الأشخاص .

لتوضيح الموقف الراهن أو الاخطار المسبق بتطور جديد فى التمثيل .

لتنفيذ مختلف الأغراض الفنية ، مثل : كسر المناظر الساكنة أو اضفاء الحيوية على المسرحيات الساكنة اساسا ، وبناء المناظر القمية climatic scenes ، وتاكيد الأهداف الدرامية أو الكوميدية .

التمثيل والموضع او الجو Business and Locale or Atmosphere

يدل جلوس سيدة وحدها ، فى منصة خالية a bare stage ، مشغولة فى هدوء ، تعمل التريكو ، يدل المشاهد على أن هذه الشخصية موجودة فى حجرة جلوسها ، وأنها ليست مبلبلة الفكر نسبيا ، وأنها قد تكون فى انتظار شخص تفرحها رؤيته . وان افعال هذه السيدة نفسها جالسة وحدها الى منضدة صغيرة ، تحتسى مشروبا ، وتشعل سيجارة من سيجارة ، لتوحى بانها موجودة فى بار أو فى مقهى ، وأنها ترهب مجىء الشخص الذى تتوقع قدومه . وفى كلتا هاتين الحالتين ، يكفى التمثيل وحده بدون مساعدة المناظر او الحوار ، لتكوين موضع المنظر ، الذى يوشك أن يمثل ، وجوه وحالته .

التمثيل اداة نافعة يمكن جعلها تعمل كنوع من الاختزال لتوصيل معلومات الخلفية الضرورية ، أو المطلوبة الى المشاهدين ، باقل ما يمكن من ضياع الوقت ، واقصى ما يمكن من الاقتصاد فى الوسائل . ولما كانت

التاثيرات البصرية أقوى من التاثيرات السمعية ، فان المعلومات المنقـــولة بصريا ، ربما كانت لها صدمة impact أقوى وأكثر استمرارا ، مما يفعله الكلام · ومع ذلك ، فان المعلومات المطلوبة لا تنقل بدقة الا اذا اختير التمثيل بعناية ونفذ بمنتهى للدقة ·

ولسوء الحظ ، من السهل نقل المعلومات الكاذبة بنفس سهولة نقـل المعلومات الصحيحة · فلكل شيء يحدث فوق المنصة معنى لدى المتفرجين ـ أما أن يكون مرغوبا أو غير مرغوب · ومن واجب المخرج أن يتأكد من المعنى الذى يريده ·

عند اختيار تمثيل لتكوين موضع منظر أو جوه ، يجب على المخـرج وممثليه أن يتأكدوا من اختيار التمثيل النموذجى للمكان والملائم للأشخاص الذين يتضمنهم ، ومناسبا للعصر ، ومنسجما مع الجو أو فصل الســـنة المفروض أن يقع فيه التمثيل · فاذا لم يكن المخرج ملما بالمكان أو العصر أو الطبقة الاجتماعية للأشخاص المشتركين ، وجب عليه أن يقوم بأية أبحاث لازمة لالمامه بهذه الأمور · ومن الأفضل له أن يفرض أن واحدا من المشاهدين ملم بهذه الأمور ، فيشتد غضبه عندما يشاهد تمثيلا غير مناسب ·

تختلف الأخلاق والعادات اختلافا كبيرا ، بين مكان ومكان ، وبين دولة وأخرى ، وبين طبقة وطبقـــة ، وبين مجموعة من الجنس البشرى ومجموعة أخرى ، وبين عصر وآخر · فالتمثيل الذى قد يكون مناسبا لمسرحية عن شباب أمريكا اليوم ، قد لايكون مناسبا أبدا فى مسرحية عن شـــباب انجليزى أو روسى حديث · وقد لايكون ملائما أيضا فى مسرحية عن شباب أمريكا منذ عشرين عاما · والتمثيل الذى قد يكون مناسبا فى أسرة بنيويورك قد لا يكون مناسبا على الاطلاق فى أسرة فى دى موان أو فى سان دييجو ·

خذ ، مثلا ، قطعة تمثيل بسيطة عن اعداد مائدة للعشـــاء · فهذا « سفرجى » يرتدى حلة رسمية يعد مائدة مغطاة بمفرش من الحرير الدمقس الأبيض ، عليها ملاعق وشوكات وسكاكين من الفضة الكلاسيكية ، وأطباق من الخزف الرقيق الساكسونى ، وأكواب وأباريق من البلور المطعم ، يدل على بيت واسع الثراء لطبقة معينة من الناس ، تعـد حفـل عشـاء فاخـر لمناسبة خاصة جدا · ثم هذه امرأة قروية رثة الثياب ترتدى (مريلة) باهتة

اللون ، من القماش المشجر الرخيص تعد مائدة مغطاة بالمشمع وعليها أكواب من الزجاج السميك ، وملاعق وشوكات وسكاكين من النوع العادي الرخيص، وأطباق من الفخار الثقيل ، تدل على بيت يختلف تمام الاختلاف عن البيت السابق ، وطبقة اجتماعية غير الطبقة الأولى ، ومناسبة مختلفة تماما للمناسبات السابقة · وقد يكون كلا الطرفين يمثلان ، أساسا نفس التمثيل، ولكنهما يحملان الى الجمهور معلومات تختلف كل منها عن الأخرى ، عن المكان والمناسبة وطبقة الناس وجو المنظر القائم ·

أو خذ موضوع التحية الشخصية · وهنا أيضا نجد الاختلاف ظاهرا بينا · فالتحية الشائعة بين سكان العالم الغربي ، مثلا ، كانت منذ عدة سنوات ولا تزال هي المصافحة بالأيدي · ومع ذلك ، فحديثا اتخذ السود في الولايات المتحدة الأمريكية ، نوعا جديدا من التحية يحدث بالربت الخفيف براحة اليد الممتدة الى الأمام · يرى هذا النوع من التحية في الطرقات وفي المدارس وعلى شاشة التليفزيون ، وفي ملاعب كرة القدم أو أفنية كرة السلة · ولكنه من أصل حديث جدا · لذا فهو لا يناسب الا المسرحيات المعاصرة فحسب · فاذا استعمل في مسرحيات الأربعينات أو الخمسينات من القرن العشرين ، كان غير لائق وكذلك ، بما أنه استعمل مبدئيا بواسطة السود ، فانه يغدو غير لائق اذا استعمل كتحية بين البيض ، الا اذا كان الغرض منه بيان أن هؤلاء البيض كانوا يعاشرون السود فترة من الوقت ·

لذا ، عندما يختار المخرج عملا تمثيليا لتكوين الموضوع والجو ، يجب أن يراعي منتهى الدقة في الا يختار سوى التمثيل الذي يدرك المشاهدون أنه نموذجي ودقيق ومناسب · فالتمثيل غير المناسب يصير مدمرا جدا ، ويمني بالفشل خير جهود المخرج وجهود هيئة التمثيل في خلق خداع الايحاء بالحقيقة أو المحافظة عليه ·

كذلك يجب على المخرج أن يتأكد من أن التمثيل الذي يستعمل محدود جدا في كل من الكمية والمدة · فما أن يكون موضع المنظر وجوه ، حتى لايكون هناك ضرورة لاستمرار تكوين العمل التمثيلي ابان المنظر كله · وفي معظم الأحوال ، يكون من الأفضل اختصاره تدريجيا ، ثم الانتهاء منه أخيرا · بعد ذلك ، من الممكن أن يسير تقدم التمثيل في المنظر ، دون أن

يسبب شرود ذهن المتفرجين ، ولا يبقى سوى التمثيل المبين للشخصية او للموقف .

التمثيل والشخصية Business and Character

فى معظم الأحوال ، يكون التمثيل الذى يقصد به تكوين الشخصية ، اكثر حدة ومناسبة ، اذا ابتكره الممثل ونفذه . فيجب ، من أجل تحقيق هذا الهدف ، أن يشجع الممثل على أن يبحث فى الحوار ، وفى العمل التمثيلى للمسرحية ، وانفعال شخصيته بالنسبة الى الأشخاص الآخرين ، وماضى الشخص الذى يمثله ومركزه الاجتماعى ، وحتى فى ماضيه هو نفسه ، وتجاربه ، لايجاد مادة ايضاح بصرية تساعده على أن يظهر للمشاهدين طبيعة الشخص الذى يمثله .

وكلما كان الممثل ابرع ، كان بحثه اكمل وأدق ، وكان ما يعثر عليه اشد تأثيرا . يجب ، على الأقل ، أن يستطيع اكتشاف سلوك مناسب ، وطريقة مشى خاصة . وزيادة على تلك ، قد يجد طريقة غريبة لاستخدام يديه ، تنطبق على شيء يعمله ، او قد يبتكر نظاما خاصا لتأدية الأعمال العادية ـ نظاما ملائما ، بنوع خاص ، لهذه الشخصية نفسها . أو قد يصمم عملا تمثيليا يتضمن جزءا من ملبسه ويظهر خاصية أساسية لتلك الشخصية ـ مثل ضبط عقدة رباط رقبته أو تخفيف جبينه ، أو التقاط الخيوط من فوق بنطلونه .

غير أنه لايكون على المخرج أن يفحص ناقدا هذا العمل التمثيلى الذى صممه الممثل ، ثم يقرر ما اذا كان هذا العمل يلائم مفهومه عن دوره ، وما اذا كان هذا أسلوب ملائم ، ووقت مناسب ، وكمية معقولة . وما اذا كان الممثل يقوم به ليستخرج منه القيمة كاملة . فاذا تهاون الممثل او تراخى فى اى من هذه النقط ، فعلى المخرج أن يتدخل ويصحح الوضع . وبالطبع ، اذا افتقر ممثل الى القدرة على الابتكار ، ولم يستطع تصميم أى عمل تمثيلى هام كى يساعده على تشخيص الدور الذى يمثله ، فقد يكون للمخرج أن يتدخل ويقوم بالعمل التمثيلى اللازم . غير أن الأفضل أن يستطيع المخرج حث الممثل على تصميم عمله التمثيلى .

يفضل الممثلون ، فى أغلب الأحوال ، طريقة العمل هذه . والواقع

انهم كثيرا ما يكونون ذوى قوة ابتكار عالية · وأحيانا يكون أحد الممثلين العديم المران جدا ، واعيا لنفسه حتى ليفعل أى شىء تقريبا ليتحاشى الانتباه اليه فوق المنصة · وكثيرا ما يقلق الممثلون اذا لم يفعلوا شيئا انهم يشعرون بطريقة ما ، بأن على الممثل ان يكون مشغولا دائما · فاذا لم يفعل الممثل شيئا ، هو نفسه ، فانه ينفعل بشىء يفعله غيره ·

وبالطبع ، قد يصير بعض الممثلين مصدر مضايقة وتهديد · فيميلون الى أن يطمسوا كل اثر يفعله المخرج · ويعلم هؤلاء أن الشخص ينال افضل خدمة عندما يقوم ببعض ضربات كلاميـــــة حادة · يميل هؤلاء الى شحن تكوينهم للشخصية بحركات عديمة المعنى أو بتقطيبات جبين مبالغ فيها ، أو أوضاع غريبة ، أو استخدام ادوات الأيدى بطرق تفصيلية غير مألوفة · فاذا سمح لهم بالقيام بهذه الأمور دون رادع ، فقد يتمادون أخيرا الى درجة انه لايرى ولا يسمع فوق المنصة أى احد غيرهم ·

قلما يقع الممثلون المتمرنون فى مثل هذه الأمور فهم يعرفون جيدا خطر زيادة النشاط العديم المعنى · فذات مرة دعيت ممثلة من فضليات ممثلاتنـــا المحدثات وهى لين فونتان ، لتمثل دور سيدة مدمنة التدخين بدرجة فظيعة·· عندما يواجه معظم الممثلات بمثل هذا الطلب ، فمن الجلى أنهم يخرجن سيجارة فى كل مرة يظهرن فوق المنصة · أما الآنسة فونتان ، فاذ كانت ممثلة معقولة وحساسة ، أدركت أن مثل هذا المسلك يحد كثيرا من نشاطها كممثلة ويسبب كثرة شرود ذهن المشاهدين · ولكى تحقق الأثرالمطلوب ، وتتحاشى فى الوقت نفسه الوقوع فى المطبات الكامنة فى السير الواضح للتمثيل ، ابتكرت حلا بسيطا جدا · فعند أول دخول لها الى المنصة ، أخرجت سيجارة بطريقة لا ارادية وأشعلتها بيد مرتجفة ، وسحبت منها ثلاثة انفاس طوال متعاقبة فى سرعة لتشبع ادمانها ، ثم اطفأتها ، ولم تلمس سيجارة بعد ذلك طوال بقية المسرحية · كانت وجهة نظرها أن المتفرجين قد عرفوا ، بدون شك ، أنها مدمنة التدخين بطريقة لا ارادية ، فلم تجد داعيــــا يحتم الاستمرار فى تكرار هذه الحقيقة ·

يجب أن يمارس جميع الممثلين نفس هذا النوع من العمل عنــــدما يختارون عملا تمثيليا ليكونوا به شخصية دورهم ·

يجب أن يكون العمل التمثيلى حادا ومحددا ، ولا حاجة الى تكراره باستمرار لابراز صفته • كما يجب الا يتصف بأنه غير عادى • فالحركة غير العادية ، كضرب الجبين بعنف عند الهياج ، يكون عظيم الأثر عند القيام به أول مرة • وقد يكون ذا أثر فعال فى المرة الثانية أو حتى فى المرة الثالثة• ولكن يأتى وقت يصير فيه هذا العمل مبتذلا ويفقد صدمته الأصلية • ويمكن تطبيق هذه القاعدة نفسها فى طريقة المشى الغريبة المستهجنة ، اذ تؤثر فى نفوس المشاهدين بغرابتها لأول مرة يشاهدونها فيها • كما قد تبدو غريبة أيضا فى المرة الثانية ، أو فى الثالثة • وأخيرا ، يصل تكرارها الى درجة يبدأ بعدها الاضمحلال والتلاشى • فاذا استمر الممثل يكرر تلك الحركة بعد ذلك ، فسرعان ما يصير موضع سأم ومضايقة — الا ، بالطبع ، اذا كان هو شارلى شابلن •

صار هذا الموضوع جليا وواضحا ، الآن • فكلما كان العمل التمثيلى غير عادى ، وجب أن يقل استمراره • فالممثل الذى لايظهر على المنصة غير مرتين أو ثلاث مرات فحسب طوال المسرحية كلها ، قد يستخدم مشـــية غريبة أو حركة شاذة لتكوين شخصية دوره • أما الممثل الذى يظهر على المنصة فى معظم أوقات المسرحية ، فيجب عليه أن يحذر الحركات الغريبة أو العاطفية • فما ان يظهر فوق المنصة ويبدأ فى خدش صبر المشاهد حتى تقل فعاليته كممثل ، بدرجة كبيرة •

التمثيل والعلاقات Business and Relationships

اذا كان خير تصميم للعمل التمثيلى المقصود به اظهار الشخصية ، هو عادة ما يقوم به الممثل عندما يحث على ابتكاره ، فان خير تصميم للعمل التمثيلى المقصود به تكوين العلاقات بين الأشخاص او اظهارها ، هو ما يقوم به المخرج • فليس المخرج فقط فى موقف افضل ليقرر ماذا يجب أن تكون عليه مختلف العلاقات بين الأشخاص ، بل وفى موقف أفضل لتقرير الفعالية النسبية لمختلف الأعمال التمثيلية التى يمكن أن توحى بها الســـطور ، أو العمل الدرامى ، أو ماضى الأشخاص •

فالعلاقات بين الأشخاص ، هى بطبيعة الحال ، روح الدراما• فان كيفية شعور الناس ، كل واحد تجاه الآخر ، هو ما يقرر ، الى مدى بعيد ،

كيف يعامل كل منهم الآخر • لذا كان من الأهمية بمكان ، فى أغلب الأحوال، أن يعرف المشاهد ، منذ وقت مبكر قدر الامكان ، ما هى العلاقات بين مختلف الأشخاص • ويعرف معظم المؤلفين المسرحيين هذه الحقيقة ، فيحـــاولون الاشارة الى تلك العلاقات كلما قدموا شخصا جديدا • ومع ذلك ، يهمل بعض المؤلفين التنويه فى السطور عن العلاقات بين أشخاصـــهم • ونتيجة لذلك يدهش الجمهور فجأة عندما يرون شخصا يتصرف حيال آخر بطريقة غير متوقعة • حقيقة ، قد يكون هذا النمط من المفاجأة مفيدا فى بعض المناسبات للحصول على أثر درامى ، ولكنه فى العادة مقلق للمشاهدين ويبعد بهم عن الحقيقة •

ولكى يتجنب المخرج هذا الأمر ، غالبا ما يسد النقص فى عمل المؤلف، لتوضيح هذه العلاقات ، وذلك باستعمال العمل التمثيلى المناسب • فمثلا ، قد تبدى الحماة شعورها نحو زوجة ابنها الجديدة فى الطريقة التى تساعدها بها على خلع معطفها ، أو بالطريقة التى تمسك بها المعطف بكره ظاهر قبل أن تضعه على مقعد أو نحوه • وقد يبدى الزوج غير المهتم بزوجته شعوره نحوها بشىء يفعله بدون وعى ـ كحركة من وجهه أو حركة بدنية كلما حاولت أن تتحدث اليه • يستطيع هاملت ابداء مشاعره نحو أمه بطريقة سلوكه نحوها فى المنظر داخل مخدعها : فهاملت الذى يعانى من عقدة أوديب قوية، يسلك مسلكا يختلف عن مسلك هامليت المصمم على الانتقام والذى اثير احساسه بالعدالة والاحتشام ، ولكنه لا يخفى خيالات سرية عن أمه •

ولتوضيح مرونة التمثيل فى تصوير العلاقات بين الأشخاص ، نأخذ مثلا ، شابا جالسا وحده فى حجرة الانتظار بعيادة طبيب • فاذا كان هذا الشاب يخفى وجهه فى مجلة ولا ينظر فوقها الا لفترات قصاد ، ويغير وعى عندما تدخل ممرضة أو مريض ، ثم عنـــدما تظهر زوجته عند باب حجرة الفحص ، ينهض باهتمام ويتبعها الى مكتب الطبيب • يعلم المشاهد من ذلك، اما أن هذه العلاقة باردة جدا وعديمة المشاعر ، أو أن الزوجة قد جاءت لمجرد استشارة الطبيب فى بعض أمور الأمومة المقبلة • ولو أن الشاب كان ينظر بعصبية فى كل مرة يفتح فيها باب مكتب الطبيب ، واذا ألقى بالمجلة وأخذ يذرع أرض الحجرة ، واذا اندفع نحو زوجته عنـــدما ظهرت أخيرا وساعدها فى الجلوس على مقعد ، اذن لاختلف انطباع المشاهد عن العلاقة وعن السبب فى زيارة الزوجة للطبيب •

وبمعنى آخر ، يعى المشاهد تماما مغزى سلوك الممثل الى أدق حد . اذ يعرفون بغرائزهم ، انهم اذا أعطوا علاقة ما ، أو استجابة ما ، فيجب توضيحها بعمل تمثيلى خاص . فاذا لم تكن الاستجابة الصحيحة آتية ، أو اذا لم تكن الاستجابة بالشدة الصحيحة لاحظ المشاهدون الفرق بسرعة ، اما بوعى أو بالعقل تحت الواعى . ويحط الأثر المزعزع من قيمـــة العمل المسرحى .

هذا هو السبب فى أنه يجب على المخرج ان يراعى الدقة فى اختيار العمل التمثيلى الذى يأمل بواسطته أن يكون العـــلاقات بين الأشخاص . فالعمل التمثيلى السىء الاختيار ، أو المضلل ، يمكن أن يقود المشاهد الى استنتاجات خطأ . وبعد ذلك ، عندما تريد الخطة من الشخص أن يســلك مسلكا ما بطريقة خاصة ، فانه يبدو للمشاهدين كما لو كان يكسر علاقة سبق تكوينها . يشعر المتفرجون بأنهم خدعوا . واذا كان الكسر خطيرا جدا، فلن تعود الى المشاهدين ثقتهم بالمسرحية .

التمثيل والموقف Business and Situation

عادة ما يشير مؤلف المسرحية ، فى السيناريو ، الى التمثيل المقصود به تكوين الموقف ، أو اخبار المشاهدين بتطور جديد فى الموقف . لذا يكون العمل التمثيلى اضطراريا أو فطريا . ومع ذلك ، ففى بعض الأوقات ، عندما يهمل المؤلف توضيح التطور فى الخطة ، ذلك التطور الذى لو علم المشاهدون به لزادت متعتهم ، فى مثل هذه الأوقات يستطيع المخرج أن يخطر المتفرجين بالتطور الجديد ، عن طريق عمل تمثيلى اضافى . فمثلا ، لنفرض أن هناك شابتين تشتركان معا فى مسكن واحد . احداهما تراعى الدقة والعناية فى كل أعمالها . ففى كل مرة تدخل الشقة تعلق معطفها فى المقصورة الخاصة، وتضع حقيبة يدها بعناية فى أحد أدراج خزانة ، وتضع قفازها فى درج آخر . أما الشابة الأخرى فمهملة فى عاداتها الشخصية . فعندما تدخل الشقة تلقى بمعطفها على الأريكة ، وتلقى بقفازها وحقيبة يدها على أقرب كرسى . ولنفرض الآن ، أنه فى منتصف الفصل الثانى ، عندما دخلت الشابة المهملة ، أخذت تلقى معطفها على الأريكة ، ثم عادت ترى أن تعلقـــه فى المقصورة الخاصة ، ثم تشرع فى وضع قفازها وحقيبة يدها فى موضعيهما

الصحيحين فى الخزانة . بهذا يخطر المشاهدون بأن هذه الشابة اما انها قد أصلحت من عاداتها فجأة ، أو إنها تتوقع مجيء شخص تأمل فى أن تعطيه انطباعا حسنا عنها . وعندما يكتشف الجمهور فيما بعد ، انهـــا تنتظر شخصا ما ، وأن ذلك الشخص المنتظر هو الشاب خطيب زميلتها فى الحجرة، فان فضول المشاهد يثار ، ويزيد توقعهم للمنظر المقبل .

قرر المخرج أن يحصل المشاهدون على مزيد من المتعـــة بالمنظر بين الشابة المهملة وخطيب زميلتها ، اذا علموا ما يدور بذهن الشابة . ولما كانت هذه المعلومات غير مذكورة بالسيناريو ، أخذ المخرج يقوم بها عن طريق العمل التمثيلى . فكثيرا ما يكون بالامكان اضـــافة هذا العمل المحسن ، لاضفاء توتر عاطفى على منظر ، ولولا ذلك العمل لصار المنظر فاترا تفها ، او صار منظرا عاديا مبتذلا .

التمثيل المضاف لأسباب فنية Business Added for Technical Reasons

بالاضافة الى مختلف الأسباب الأخرى التى توجب اضافة عمل تمثيلى لمسرحية ، قد يرغب المخرج فى اضافته لأسباب فنية بحتة . فقد يرغب فى كسر منظر مفعم بالثرثرة ، او يدخل الوئام الى مسرحية زاخرة بالكلام متجهة الفكرة . قد يكون راغبا فى الحصول على بناء او تكوين لايمكنه الحصول عليه باستعمال السطور وحدها مع الموقف . وقد يكون راغبـــا فى زيادة المزاج أو التشويق فى منظر أو فى موقف حيث لم تتحقق الامكانات الكاملة، او قد يرغب فى استخدام العمل التمثيلى لأغراض التاكيد – لعمل هدف السطر فى كوميدية او ليوضح سطرا دراميا ، او سطرا فى الخطة او ليضيف فترة الى منظر أو الى حلقة .

من أجل التنويع For Variety

كثيرا ما يكتب أحد المؤلفين منظرا لشرح الأحداث الماضية ، لايتضمن سوف القليل من العمل التمثيلى أو الصراع . وعادة ما يقع هذا النظر قرب بداية أحد فصول المسرحية . والغرض منه التعريف ببعض معلومات معينـة ضرورية لاعداد المشاهد للعمل التمثيلى الذى ســـيتبع ذلك المنظر . ومن الطبيعى ، أن يتضمن هذا المنظر شخصيات قليلة الأهمية مثل : خادمة أو

« سفرجى » أو فارس مع مساعده أو احد اقارب الأسرة أو صديق • ومع ذلك ، فقد يتضمن شخصيات هامة ، فى بعض المناسبات ، ولاسيما فى المسرحيات الحديثة •

وبما ان القصة لم تجد بعد ، فرصة لتبدأ ، وبما انه لايوجد صراع أساسى فى المنظر ، فقد يجد المخرج من الصعب ابقاء هذا النمط من المناظر حيا • وهنا ، يمكن أن يكون العمل التمثيلى عظيم الفائدة • فان المتعة البصرية التى يثيرها العمل التمثيلى الجيد الاختيار ، تقوم مقام العمل الدرامى الحقيقى • فاذا نفذ العمل التمثيلى الجيد ، بمهارة ودقة ، صار قادرا على تكوين منظر للأحداث الماضية ، ليس مقبولا فحسب ، بل وفى بعض الأحوال ، جديرا بالتذكر • خذ مثلا ، منظرا من مسرحية « مدينتنا » وليكن المنظر الذى تجلس فيه مسز ويب ومسز جيبز ، خارج باب المطبخ تقشران بعض الفول « الوهمى » ، من أجل التعليب ، وتناقشان مشروعاتهما وامالهما فى أن تريا من العالم شيئا اكثر من جروفرز كورنر • ليس بهذا المنظر صراع ولا دراما فطرية • ومع ذلك ، يعلق بالذاكرة بسبب التفاصيل الفذة للعمل التمثيلى الصامت pantomimed business .

وبالاضافة الى مناظر الأحداث الماضية ، قد يكون على المخرج أن يبتكر عملا تمثيليا لكسر المناظر الأخرى التى تميل الى أن تصير ثابتة ، مثال ذلك : منظر حب ، أو منظر احد السياسيين يخطب فى الجمهور • ولا يحتاج منظر الحب الى أن يقتصر على دكة أو أريكة ، فغالبا ما يمثل تمثيلا رائعا حول كرسى كبير أو مائدة أو سلم • فالمتفرجون المستمعون الى خطيب ليسوا بحاجة الى البقاء ساكنين الأعضاء • وقد يمل بعض الناس الخطيب ويتركون أماكنهم ، وعندما يأتى غيرهم يحتلون مقاعدهم • وقد يلعب الأطفال حول الأفاريز • ومهمة المخرج فى كل منظر هى أن يتشبث بمتعة مشاهديه ، فان استطاع الممثلون تحقيق ذلك خلال تقديمهم للسطور ، فلا داعى لاتباع جهودهم بعمل تمثيلى اضافى • فاذا لم يستطيعوا تحقيقه ، فعندئذ قد يساعد العمل التمثيلى الجيد التصميم والأداء على ابقاء المنظر حيا •

كذلك يمكن أن يفيد العمل التمثيلى فى اضفاء الحياة على مسرحية كلامية اصلا ، أو مسرحية متجهة الفكرة idea - oriented play ؛

كمسرحيات شو أو كوارد أو بارى . فلما كان هؤلاء المؤلفون مولعين مبدئيا بالافكار أو اللغة أو الشخصية ، فلم يكونوا اسخياء فى تضمينهم للعمل التمثيلى . وهكذا ، من المحتمل أن تبدو مسرحياتهم ليس فى الحياة ، الا اذا قام بتمثيلها ممثلون مهرة غزيرو المواد الفنية ، أو ادمجت مع عمل تمثيلى ابتكره مخرج ذو موهبة ابتكارية .

يمكن كسر منظر ساكن أو مسرحية ساكنة بشتى الطرق ، وربما كانت الحركات أو تغيير اوضاع الجسم اكثرها استعمالا . ومع ذلك ، فاحيانا ما يعطى الممثل ادوات يدوية أو ادوات الملابس كابر التريكو وحقائب اليد وصينيات الشاى والجرائد والعصى والقفازات وفتاحات الخطابات ، فيستطيع ان يصمم بها عملا تمثيليا لتاكيد سطوره أو لملء الفراغ فى الشخصية التى يقوم بتمثيلها . فاذا كان الممثلون يعملون فى منظر داخلى ، امكنهم القيام بمتنوعات كثيرة ، وذلك باستعمال الأثاث بطرق غير عادية . فمثلا ، اذا كان شخصان يلعبان حول مقعد (فوتيل) ، فبوسعهما ان يجدا ، على الاقل، عشرة مجموعات مختلفة من الأوضاع تمدهما بعدد يكاد لايحصى من المتنوعات . واذا كان الممثلون يعملون فى منظر خارجى ، استطاعوا ابتكار عمل تمثيلى ابستخدام السلالم او الأعمدة او الأشجار أو الصخور بدلا من الأثاث . وعمل المخرج هو مجرد تقرير ضرورة العمل التمثيلى على تنفيذه، فيؤدونه بعناية ودقة ، ثم ملاحظة تكراره بنفس الطريقة فى كل عرض .

لبنـــاء منظر   For building a scene

قد يكون من المستحيل ، احيانا ، فى منظر متزايد التوتر الدرامى ، أن يحصل المخرج على اقصى ما يريده ، من السطور ومن الموقف ومن الممثلين. فقد تكون السطور قصيرة جدا او طويلة جدا . وقد يكون الموقف الأساسى ضئيلا جدا أو مضطربا جدا ، أو يكون الممثلون غير مثقفين بما فيه الكفاية. فى مثل هذه الأحوال ، بوسع المخرج فى اغلب الأوقات ، ان يضيف عملا تمثيليا لتقوية العاطفة أو الحقيقة فى المنظر ، ويعطى الممثلون تدعيما اضافيا يبنون عليه . توجد امكانيات مثل هذا النوع من الاضافات فى جميع انماط المسرحيات ، ولكن ربما كانت الفرص اكثر وضوحا فى الميلودراما والفارس والكوميديا المنخفضة .

فى مسرحية « ذوو الثياب البيضاء » التى لقيت نجاحا مبكرا فى مسرح المجموعات الشهيرة-بنيويورك ، استخدم العمل الروتينى لاغتسال الأطباء والمرضات استعدادا لاجراء عملية جراحية ، بفـائدة عظمى ، فى المنظر القمى عند نهاية الفصل الثانى • اعتدى طبيب مقيم على ممرضة صغيرة السن فحملت منه ، وكانت على وشك أن تجرى لها عملية لتصحيح الضرر الناتج عن اجهاض غير نظيف • وكان على الطبيب المذنب أن يساعد الجراح القائم بالعملية•وكانت خطيبته حاضرة أيضا فى حجرة العمليات كمشاهدة• ومن الجلى أن هذا موقف مدبر بعناية • موقف من الصعب جدا ان يعمل وحده بدون تدعيم العمل التمثيلى المتناهى الظهور فى صورة الحقيقـة ، والذى يخلقه الممثلون والمخرج • ومع ذلك ، فمع العمل التمثيلى البـالغ التفاصيل ، اتضف منظر الاغتسال هذا بالحقيقة الكاملة ، وبنى بناء راسخا الى غاية عاطفية قوية عمت المشاهدين معها ولا شك •

وفى الفارس والكوميديا الهابطة حيث لايصل المنظر القمى الى مستوى المرح الذى يريده المخرج ، بوسعه أن يرفع الأثر بان يقدم عملا تمثيليا سريع الخطو وجيد التوقيت أو حركة سريعة تاتى فى الوقت المناسب • يمكن أن ينشا هذا عن الموقف ويتخذ صورة سطور مضحكة مبالغ فيهـا أو تكرار لهذه السطور المضحكة ، تضاف بالاتفاق لصفاتها المثيرة للضحك • فقد يجعل المخرج شخصا يمسك شخصا اخر كلما هم بالخروج من باب فيمنعه ذلك • أو يجعل شخصا يحاول ارتداء سرواله فياتى اليه باستمرار اناس يزعجونه بحجة أن يوقع لهم على شىء ما • او يجعل شخصا يضرب المائدة بقبضته فتحدث صوتا عاليا كى يلفت اليه الأنظار بينما لايكون بالحجرة احد غيره ليعيره انتباها • أو قد يجعل محضرا محترما يحاول تسليم انذار بالطرد ، فيعض ساقه باستمرار طفل عمره خمس سنوات • أو ياتى بسيدة مجتمع موقرة مرتدية معطفا من فراء الثعلب فيهجم عليها كلب صيد فتضطر الى ابعاده عنها بينما يصر الكلب على الهجوم • وهكذا تكون الامكانيات امام المخرج كثيرة لاتنتهى ••

والاحتياط الوحيد عند اضافة هذه الأعمال التمثيلية او اى نوع آخر من الأعمال التمثيلية الأخرى هى ان يتأكد المخرج من أن العمل المضـاف لايطمس السطور أو يطغى على الموقف ، والا يعمل على ابطاء سير العمل المسرحى، وأن يلائم الأشخاص والمكان، كما يوافق اسلوب المسرحية ومدتها•

فاذا روعيت هذه الشروط ، صار العمل التمثيلى مساعدا عظيم النفع للمخرج فى رفع درجة التشويق او تقوية الدراما او زيادة الدعاية بعدد كبير من المناظر المتنوعة ٠

للتـــــــأكيد For emphasis

ربما كان أعظم سبب لاضافة العمل التمثيلى هو الحصول على التاكيد الذى يجد المخرج صعوبة فى تحقيقه بأية طريقة أخرى ، أو يجده مستحيلا٠ فالتهديد والللعن وعاطفة الحب او الكراهية ، يمكن اعطاؤها جميعا تاكيدا اضافيا بحركة او بايماءة او باى نوع من العمل التمثيلى الكامل الجيــــد الاختيار ٠ كما يمكن تاكيد الندم وتبكيت الضمير والفرح والارتباك بحركة وجه تعبيرية أو بتغيير وضع الراس أو الجسم أو بحركة بالأيدى أو الأذرع ٠ ويمكن تاكيد فكرة او بعض المعلومات الهامة ، باقرانها بجزء توضيحى من العمل التمثيلى ٠ و « طرقعة » الأصابع طريقة متفق عليها لجذب الانتبــاه نحو شىء تذكره الانســـان لتوه ، أو لفــكرة طرأت فجأة على الذهن ٠ وأحيانا ، يكون بوسع نظرة أن تظهر تماما ما يفكر فيه الشخص ٠ وفى نهاية الفصل الأول من مسرحية « الحياة مع ابى » ٠ اذهل فينى اكتشافها ان زوجها لم يعمد اطلاقا ٠ ولما كانت اسقفية متعصبة لعقيدتها ، قالت : « وحتى ، يحتمل اننا لم نتزوج » ٠ ثم دارت عيناها ببطء نحو ولديها ٠ وتدرك فجأة موقفها المحوط بالشك ، فتحرك يدها نحو فمها لتمنعه أن ينفغر فزعا ٠ وهكذا يعلم المشاهدون تماما وبتاكيد ما يدور فى راسها ٠

وللحصول على تاكيد لسطر هزلى أو فكرة هزلية أو لسطر دارمى أو لسطر من الخطة ، يستخدم المخرج او الممثل اداة تعرف باسم « توجيه الأداء pointing » ٠ ويتكون توجيه الأداء ، عادة ، من حركة بدنية أو حركة تعبيرية بالوجه أو ايماءة بالراس ، أو أى نوع اخر من العمل التمثيلى لجذب الانتباه الى سطر تال او سطر قيل قبل ذلك مباشرة ٠ فاذا استخدم العمل التمثيلى أو الحركة بعد قول السطر ، اطلق عليه ، احيـــانا اسم « الفتيل a snapper. » لأنه يشـــعل الضحك او يثيره ٠ كما أن العمل التمثيلى المستخدم بعد السطر ، يميل الى زيادة حجم الضحك ويساعد الممثل على أن يغطى فترة الانتظار اللازمة للضحك ، والتى لولا ذلك لبدت سخيفة ٠

عندما يريد المخرج ان يؤكد جسما ما ، كمسدس او سكين او خطاب سيكون له ، فيما بعد ، شأن بارز فى العمل الدرامى ، فيمكنه ، عادة ، تحقيق ذلك « بجذب انتباه النظارة الى شيء سيلحظونه » . وبالطبع ، يقوم المؤلف الماهر ، عادة ، بالتنبيه اللازم، فى السيناريو نفسه، كما فعل «ابسين» فى مسرحية روزميرشولم ، عندما لفت الأنظار الى القنطرة القائمة فوق ترعة الطاحونة فى بداية المسرحية ... يفهم النظارة ، بهذه الطريقة قرار روزمير وريبيكا ، ليخرجا اليها عند نهاية المسرحية . ولكن عندما يهمل المؤلف واجبه ، يضطر المخرج الى سد هذا النقص بدلا منه ، بنوع ما من العمل التمثيلى . والا دهش المتفرجون بطريقة غير سارة . واذا اقتضى الأمر أن تظهر بندقية موضوعة على رف المدفأة ، تظهر بصـــــورة هامة فى العمل الدرامى ، بالفصل الثالث ، فمن الأفضل ، أن يخطر النظارة بأن هناك بندقية على رف الوطيس ، ابان الفصل الأول أو الفصل الثانى . واذا لم يذكر المؤلف هذه المعلومات ، صار لزاما على المخرج أن يشــير الى البندقية ، اما بأن يجعل ممثلا يفحصها وهى فى موضعها أو يأخذها من على الرف ويفحصها .

فى ذلك الوقت، يجب أن يكون اشخاص العمل التمثيلى الجيد واضحين تماما . فأولا ، يجب أن يكون العمل التمثيلى ملائمـــا للمكان وللأشخاص وللموقف وللجو وللوقت المعين من النهار ، وللمدة التى ستستغرقهـــــا المسرحية . فأى شيء غير ملائم يضعف ثقة المتفرجين بالمسرحية ، ويتلف خداع الايهام بالحقيقة .

ثانيا : يجب أن يعبر العمل التمثيلى عن جو مكان المنظر ، وعن حالته . فاذا اخفق المخرج فى هذا الأمر ، تجرد الممثلون من الدعم القيم لتمثيلهم . واذا خلق جوا كاذبا او حالة كاذبة ، ارتبك المشاهدون .

ثالثا : يجب امداد العمل التمثيلى « بدافع » ، وباستثناء الفـــارس والمسرحيات النمطية الأخرى ، يجب عدم تقديم الدافع عرضيا ، بل يجب أن ينشأ طبيعيا من الموقف أو من الأشخاص او من السطور .

رابعا : يجب أن يكون العمل التمثيلى حسن الاداء ، أى يجب تنفيذه بوضوح وبدقة ، حتى لا يتدخل فى الحوار ، ويجب اكماله دائما ، الا اذا

كان هناك سبب واضح يدعو الى ايقافه قبل اكماله · فاذا كان هناك امرأة تصب الشاى ، مثلا ، فيجدر أن تصب الشاى لكل شخص فى الحجرة ، والا أخذ المشاهدون يدهشون لسبب اهمالها الشخص الذى لم تعطه الشاى ·

خامسا : يجب أن يكون العمل التمثيلى متسعا نسبيا بما يكفى ، حتى ينتقل الى اخر صف فى قاعة المشاهدين · وتختلف النسبة باختلاف حجم القاعدة وأسلوب المسرحية · ولكن يجب ، فى جميع الحالات ، أن تكون أكبر من الواقع فى الحياة · فالايماءة أو حركة اليد التى قد تكون واضحة جدا وقوية التأثير لشخص فى الصف الثالث قد لا تكون ملحوظة اطلاقا لشخص ما فى الصف الخامس والعشرين ·

سادسا : يجب أن يطابق العمل التمثيلى « أسلوب » المسرحيـــة أو الاخـــراج · فمثـــلا ، فى المسرحيـــة الطبيعيـــة ، يكون العمل ، التمثيلى كامل التفاصيل بقدر الامكان· وفى المسرحية الواقعية ، يكون العمل التمثيلى اقل تفاصيل واقل كمية · واذا صارت المسرحية اكثر نمطية ، غدا العمل التمثيلى اقل ، وبتفاصيل اقل ، ويحتمل أن تقل كميته وتقل · وفى التراجيديا الاغريقية ، يكون العمل التمثيلى قليلا جدا ، وما يوجد منه ، يكون بنسبة كبيرة ، وبتفاصيل قليلة جدا ·

واخيرا ، يجب مراقبة العمل التمثيلى بعناية حتى لايكون قليلا جدا ، ولا كثيرا جدا · وعادة ، تحتاج المسرحية الى عمل تمثيلى اكثر ، فى المناظر الأولى ، ثم يكون هناك والكثير من شرح الأحداث الماضية ولم تثبت القصة قدميها بعد · ثم فى اثناء ارتفاع التوتر ، يمكن تخفيف العمل التمثيلى حتى لايعوق العمل الدرامى · هذا ، وكثرة الاسراع وعدم المقاطعة يســـاعدان المخرج كثيرا فى الاحتفاظ برسمه المناظر فى هذا الأمر · سيجد ، عادة ، أن كثيرا من العمل التمثيلى الذى ادخله هو وممثلوه اثناء البروفات الأولى ، بحاجة الى ترتيب · واذا سمح له بالبقاء فسيتلف سرعة التمثيل ويقطع ايقاع المخرج ·

الباب التاسع

تكنية المخرج ـ تناول الحوار

تناولت الأبواب السابقة ، أساسا ، المظاهر البصرية للاخراج ـ أى ما يراه المشاهدون · والآن حان وقت تناول المظاهر السمعية ـ أى ما يسمعه المتفرجون ·

واذا راعينا الدقة ، فهناك نوعان من المظـــاهر السمعية للاخراج : الاصوات التى يحدثها الممثلون ، والأصوات التى تحدثها وسائل أخرى ـ عادة ، ميكانيكية أو الكترونية · وتعرف هذه الأصوات الأخيرة بالأصوات الصناعية ، وسنتناول هذه الأصوات الصناعية فى باب منفرد ، بينما سنتناول أولا الأصوات التى يحدثها الممثلون ، عادة فى صورة كلام يقال كحوار ·

عندما يتناول المخرج الحوار ، كما فى مختلف واجباته الأخرى ، يجب أن ينظر الى نفسه كمرشد وناصح للمشاهدين · والواجب الأول للمرشد ، بل وأهم واجباته ، هو لفت الأنظار الى كثير من الأماكن الممتعة والنـــاس الهامين ، والأنشطة الجديرة بالملاحظة على طول الطريق : كمنظر الخليج من نقطة معينة ، والتفاصيل الفخمة فى زخارف هذا المعبد ، والتطريز المعقـــد فى أثواب مجموعة الفلاحات هذه · وبالمثل ، يجب على المخرج أن يتأكد من أن الجمهور يفهم كل خطوة بالضبط ، مما يحاول المؤلف أن يقـــوله ، وأن المشاهدون يحصلون على أقصى ما يمكن من البواعث الذهنيـــة والرضى العاطفى ، من المسرحية · وزيادة على ذلك ، يجب أن يحاول المخرج ، أن يربط ويوفق بين الحوار وأية حركة أو عمل تمثيلى ضرورى ، كى يتكون منها جميعا نسيج متماسك ، منذ رفع الســـتار فى أول المسرحية ، حتى اسدال الستار عند نهايتها ، ذلك النسيج الذى يمكن أن يبرز فيه نمط المسرحية · واخيرا ، يجب عليه أن يحـــافظ على نمط السرعة والايقـــاع يكون معبرا عن حالة المسرحية وجوها ، ومريحا للممثلين · وقبل أن يحاول كل هذا ، يجب على المخرج ، بالطبع ، أن يفهم شيئا عن طبيعة الحوار ووظيفته ·

وظيفـــة الحوار Function of Dialogue

كما أن قدرا كبيرا من المعلومات يمكن أن ينقل الى المشاهدين عن طريق

الوسائل البصرية ، كتكوين الصورة والحركات والعمل التمثيلي، فان الغالبية العظمى للمعلومات الأساسية ، في معظم المسرحيات ، ينقل الى المشاهدين عن طريق الحوار • والغرض الأصلي من الحوار هو أن ينقل الى المشاهدين المعلومات التي يجب أن يعلموها ، كي يفهموا العمل الدرامي ويقدروا قيم المسرحية •

ليس الحوار بسيطا ، كما يظنه بعض الناس • ليس مجرد محادثة تنقل الى المنصة • فهو كلام اختير بعناية ورتب بدقة وركز ونظم بمشقة وحول الى مناظر بواسطة المؤلف كي يظهر الشخصية وينقل المعلومات ويقدم العمل الدرامي للمسرحية • فللحوار الجيد خواص معينة يسهل التعرف عليها ، فاذا وجدت سهلت كثيرا مشكلات المخرج والممثلين ، واذا غابت ادى ذلك الى تعقيدها •

خصائص الحوار الجيد Characteristics of Good Dialogue

لما كان الغرض الأساسي من الحوار هو نقل المعلومات، مهما يكن نوعها، الى المشاهد ، فكلما قام الحوار بهذا الغرض في وضوح كان افضل • اذن ، فالوضوح خاصية اساسية من خواص الحوار الجيد • فاذا لم يراع المؤلف الوضوح في التعبير عما يريد أن يعرفه المشاهدون أو يشعروا به ، فلن يستطيعوا أن يتتبعوا بسهولة تطور المسرحية • ولن يحل المشكلة سوى تضمينها كمية كبيرة من التصوير الابتكاري أو الحركات الصامتة المثيرة ، يقوم بها المخرج والممثلون •

وبالاضافة الى ذكر الحقائق بوضوح وبمتعة ، يعمل الحوار الجيد على سرعة العمل الدرامي • فقد يكون الحوار واضحا كل الوضوح في تقديم الحقائق ، ولكنه ، في الوقت نفسه ، لا يساعد على تقدم العمل الدرامي ، فتبدو المسرحية ساكنة • وعندئذ يتحمل المخرج والممثلون عبء ابتكار عمل تمثيلي وحركات للمحافظة على بقاء المسرحية حية واعطائها احساسا بالتقدم• وبينما يستطيع المخرجون والممثلون الغزيرو المعلومات والطرق الفنية، اضفاء الاحساس بالحيوية على منظر ساكن او منظرين ساكنين ، فان بث الشعور بالحيوية والحركة في سرعة كاملة ، ليحتاج الى جهد فوق طاقة البشر •وهذا هو السبب في أن مسرحيات شو وو ايلد وتشيكوف صعبة الاخراج الجيد على

المجموعة غير المدربة لأنها تتطلب ابتكارا كثيرا من جانب المخرج والممثلين كي يضفوا على مسرحيتهم احساسا بالتقدم ٠

ورغم هذا ، فلا يكفي أن يذكر الحوار الحقائق كي يتقدم العمل الدرامي، بل يجب أن يذكرها وهو يبدو مهتما أولا وقبل كل شيء بالايحاء بالشخصية ، أي أن الحوار الجيد يضفي الشخصية على الفرد الذي يراد أن ينطق بها ٠ يجب أن يصاغ الحوار ليلائم ذلك الفرد دون سواه ٠ لابد أن يكون معبرا عن ماضيه وعن ثقافته وعن مركزه الاجتماعي وعن عمله وعن شخصيته وعن حالته العاطفية وعن رغباته وعن عقائده وعن أطواره الغريبة ٠

غالبا ما يكون الكلام متبادلا في بعض المسرحيات ـ حتى في المسرحيات الناجحة ٠ يمكن أن يطلب من أي شخص أن يقول أي سطر تقريبا ٠ أي أن السطور ليست شخصية ، وليست معبرة عن طبيعة أو ماضي شخص معين يطلب منه أن يقول تلك السطور ٠ فهي مجرد سطور صالحة ، استعملها المؤلف لتنقل المعلومات التي أراد أن يعرفها المشاهدون وانا لنلتقي كثيرا بهذا النوع من الحوّار غير المبين للشخصية في الميلودراما ، مثل دراكولا ، و « البذرة السيئة » و « انتظر حتى يخيم الظلام » التي اولع فيها المؤلفون، أساسا ، بالقصة والموقف ، ولم يولعوا بالشخصية الا قليلا ٠ ولسوء الحظ ، يفرض عدم ولع المؤلف بشيء ما ، مسئولية علىالمخرج وعلى الممثلين كانوا في غنى عن تحمل اعبائها ٠ ولكي يخلقوا جوا بالايحاء بالحقيقة ويحافظوا عليه ، عليهم أن يفرضوا ، بوسائل خارجية ، تصوير الشخصيات الذي كان يجب أن يذكره المؤلف في النص ٠

واخيرا ، يجب « ملاءمة الحوار الجيد للمنصة » ٠ يجب أن يكون مناسبا للاحتياجات المفروضة فوق المنصة بواسطة نفس بيئتها ، وهي المسرح، وليست احتياجات المكتبة أو قاعة المحاضرات ٠ يجب أن يكون سلس النطق، شيقا ، ذا دعابة وعاطفة ٠ كما يجب أن يتصف بعدم التوقع (المفاجأة) ، وأن يخلو من التعقيد اللفظي الذي يعجز الممثل ٠ ويجب أن تكون ملاءمة العمل التمثيلي والحركة له سهلة ٠ ويجب أن تأتي اشارات البدء بالكلام في الموضع الصحيح ، والا تدفن وسط كلام ، بل توضع قرب آخره ، حتى لا ينسى المشاهدون اشارة البدء بالكلام قبل أن يستعد المتكلم التالي ليستجيب لهـا ٠

من الجلى أن الحوار الجيد في جميع النواحي لايوجد في كل المسرحيات ، لأن المسرحيات الجيدة نسبيا ، قد تحتوى على حوار واضح ، ويعمل على تقدم العمل الدرامى ، ويضفى الشخصية على أفراد المسرحية ، ولكنه ، فى الوقت ذاته ، عديم الرشاقة ، أو صعب النطق أو مفتقر الى العاطفة . وقد تحتوى مسرحيات أخرى على حوار رشيق ذى دعابة زاخرة بالعـــــاطفة ومريح تماما للأذن ، ولكنه غير واضح فى بيان الحقائق ، ولا يعمل على تقدم العمل الدرامى ، كما أن اضفاءه الشخصية على افراد المسرحيـة غير موفق .

تقع على المخرج مسئولية التعـــرف على مواضع النقص فى الحوار وتقرير الخطوات الضرورية للتعويض عن هذا النقص . فاذا لم يذكر الحوار الحقائق بوضوح ، كما فى المسرحيات المبكرة لايوجين أونيل ، فعلى المخرج تصميم وسيلة ما ، لذكرها عن طريق تكوين الصورة أو العمل التمثيلى أو التمثيل الصامت . واذا لم يعمل الحوار على تقدم العمل الدرامى ، كما فى حالة كثير من مسرحيات تشيكوف وبعض مسرحيات شـــو ، فعلى المخرج الحصول على الاحساس بالتقدم عن طريق اضافة عمل تمثيلى أو تكوين الصور أو الحركات . واذا لم يضف الحوار الشخصية على الأفراد ، كما فى حالة كثير من الميلودراما ، فعلى المخرج أن يساعد الممثلين فى ابتكار طرق لاضفاء الشخصية عن طريق الصوت أو العمل التمثيلى الصامت أو الملابس . وبالطبع اذا كان الحوار غير رشيق أو كثير اللف والدوران أو عسير النطق أو مفتقرا الى العاطفة ، ولا يلائم المنصة ، فعلى المخـرج أن يحكم عقله فيترك تلك المسرحية . فالمؤلفـــون الذين يكتبون حـوار ركيك تماما يكتبون فى العادة مسرحيات ركيكة تماما أيضا .

الحوار المقسم الى مناظر Dialogue Organized into Scenes

مهما تكن صفة الحوار فعادة ما يقسمه المؤلف المسرحى الى ما يعرف باسم « المناظر الفرنسية » . وليست هذه المناظر كتلك المذكورة فى البرنامج ، مثل : « الفصل الأول ، المنظر الأول » أو « الفصل الثانى ، المنظر الثانى » . والمناظر الفرنسية عادة أقصر مدة وأقل حجما . ورغم أنها قد تتضمن أى عدد من الأشخاص ، مثل « منظر اللاعبين players scene » فى هامليت ، أو « منظر المأدبة » فى ماكبيث ، فانها تحتوى على شخصين أو ثلاثة أشخاص .

وفى هذه الحالة ، يبدأ المنظر بدخول أحد الأشخاص ، وينتهى بخروج نفس الشخص أو بخروج شخص آخر ، أو بدخول شخص ثالث . وقد تختلف مدتها من بضعة أسطر الى عشر دقائق أو خمس عشرة دقيقة . ومع ذلك ، فانها تتناول عادة فكرة واحدة وتمثل تطورا واحدا من العمل الدرامى ، وتظهر علاقة هامة واحدة بين الأشخاص ، أو تحل نقطة واحدة من الصراع .

ولسهولة المناقشة ، تقسم المناظر الفرنسية الى عدة أنماط يسهل التمييز بينها . فهناك مناظر الأحداث الماضية التى وظيفتها الرئيسية هى نقل معلومات هامة الى الجمهور ، ومناظر تكوين القصة ، التى تعمل على تقدم الخطة ، ومناظر التشويق التى تهدف لاطالة الشوق لدى المشاهدين قبل أن تبدأ المسرحية فى الوصول الى منظر قمى ، والمناظر القمية التى تضم معا قوتين أو ثلاث قوى متصارعة وتوجد حلا ، ومناظر تهدئة التوتر التى وظيفتها عادة خفض حدة التوتر الدرامى بعد المنظر القمى حتى يمكن بدء البناء نحو القمة التالية فى مستوى أكثر انخفاضا . وبالطبع ، لكل نمط من المناظر مشاكل اخراج فنية مختلفة ، وتحتاج الى أسلوب مختلف وتناول مختلف .

مناظر الأحداث الماضية Expository scenes

تقع مناظر الأحداث الماضية ، عادة ، قرب بداية مسرحية أوبداية فصل. وتصمم أساسا لكى تنقل الى المشاهدين المعلومات التى يجب أن يعرفوها ليفهموا العمل التمثيلى التالى . وبما أنها لا تحتوى على صراع أو تحتوى على قليل منه ، فهى أصلا ساكنة فى طبيعتها . وبما أن جميع أشخاصها يسيرون على نفس الطريق ، فيطلق عليها أحيانا « المناظر المتوازية » .

لمناظر الأحداث الماضية تقاليد طويلة فى عالم المسرح . فقد جرت العادة منذ مائة عام خلت ، أن تبدأ المسرحية بالخدم أو الاتباع يناقشون فيما بينهم مشاكل سادتهم وسيداتهم ويفضحون عيوبهم ومثالبهم ، وبذا يعلمون المتفرجين بالموقف الدرامى الأساسى . ففى مسرحية « هيدا جابلر » ، استعمل « ابسين » خادمة جديدة ، وعمة تيسمان لتكوين شخصية هيدا وماضيها ، وبيان العلاقة بينها وبين زوجها . وفى هامليت ، جعل شكسبير هوراشيو وأعضاء العسس يراقبون مرور شبح والد هامليت ، لكى يوضح الموقف السياسى فى الدانمرك . واستخدم يوريبيدس مربية الأطفال وخادمتهم ، فى

مسرحية ميديا ، لتكوين العلاقة بين جاسون وميـــديا ، وبين كريون حمى جاسون ، وميديا ٠

وبينما يحاول المؤلفون المحدثون ، كلما امكن ، أن يدخلوا الصراع فى منظر أحداث ماضية ، او يغرقوا المشاهد فى العمل التمثيلى للمسرحيـــة ، مباشرة ، ثم يدمجون الأحداث الماضية كلما احتاج العمل اليها ، فان هذه الطرق ليست ممكنة دائما ، ولا من الممكن دائما ادماجها ٠لذا ، ما زلنا نلتقى كثيرا بمناظر الأحداث الماضية البحتة ، فى المسرح الحديث ٠ فخذ مثلا ، المنظر الافتتاحى بين المراتين فى مسرحية « الشـــاى والعطف » ، أو المنظر الافتتاحى بين صاحبة المطعم ونادلتها الشابة فى مسرحية «محطة الأوتوبيس» ٠ فقد تكون الموقع فى هذين المنظرين ، وتحـــدد الموقف الأســـاسى ، وأعطى المشاهدون معلومات عن الأشخاص الرئيسيين ٠ غير انه لا يوجد اى عمل درامى فى أى منظر منهما ، ولم ينشا اى صراع اساسى ،

عند تناول هذا النمط من المناظر ، على المخرج ان يستخدم كل براعتـه ومعلوماته فى الابقاء على حيوية المنظر ٠ وبما ان القصة لم تستقر بعد ، فلا شىء يثبت انتباه المشاهد ٠ ومع ذلك ، يجب نقل المعلومات التى يضمنها المنظر الى المتفرجين بطريقة تجعلهم يتذكرونها ٠ كما تجب المحافظة على متعة المشاهد ٠

عندما يكون المنظر قصيرا نسبيا ، لاتكون مشكلة المحافظة على متعة المشاهدين صعبة ٠ أما اذا كان المنظر طويلا ، فهناك اغراء لا تمكن مقاومته لاسراع العمل ، للانتهاء منه باقصى سرعة ممكنة ، او لشحن المناظر بالعمل التمثيلى أو الحركات ، حتى يبدو اكثر امتاعا مما هو فى الواقع ٠

يمكن أن تنشا عن كلا هذين الأسلوبين نتائج مدمرة ٠ فاذا أسرع المنظر، فقد لا يجد المتفرجون وقتا لاستيعاب المعلومات ، التى هى الغرض الوحيد من المنظر ٠ واذا شحن المنظر باكثر مما يلزم ، فقد يشرد ذهن الجمهور من جراء كثرة النشاط المحيط بهم ، فتضيع منهم المعلومات الحيوية ٠ فاذا ووجه المخرج بمثل هذا النمط من المناظر ، يجدر به الا يسرع فيه او يشحنه ، بل يستغرق الوقت الكافى ، ويتخذ الوسائل الضرورية لتنقية اغراضه والعمل

على حدتها ، ويعتمد على جو المسرحية وأشخاصها والنمط الايقاعى الأساسى للمنظر ، للمحافظة على متعة النظارة ٠

مناظر تكوين القصة Action scenes

مناظر تكوين القصة هى غالبية المناظر التى تقابلنا فى أية مسرحية ـ على الأقل ، فى أية مسرحية جيدة التأليف ٠ انها المناظر التى تدير المسرحية، وتجعلها تنمو وتتطور ٠ اذ تظهر الشخصية مضغوطة ، وتبين الصراعات الأساسية أو تجعلها تصل الى الراس ، وتحرك الأعمال ذات الأثر على اظهار تفاصيل المسرحية ٠ وبما أنه ليس لدى المؤلف المسرحى ما يكفى من الوقت لسرد قصته ، فلا يمكنه تخصيص وقت طويل للمناظر التى لاتشترك، بطريقة ما ، فى تطوير تكوين القصة ٠ لذا كان من الطبيعى أن تتضمن مناظر تكوين القصة كل مسرحيته ٠

فمثلا ، « ماكبيث » مفعمة بمناظر تكوين القصة : منظر أول لقاء بين ما كبيث وزوجته ، والمنظر الذى يقرران فيه قتل الملك ، والمنظر الذىاكتشفت فيه جثة الملك ، والمنظر الذى قرر فيه مالكولم ودونالبين أن يهربا ، والمنظر الذى خرج فيه بانكو راكبا حصانه فى مامورية خاصة ، والمنظر الذى يكلف فيه ماكبيث القاتلين باغتيال بانكو ، ومنظر شبح بانكو ٠ اذن تنقل كل هذه المناظر تكوين القصة خطوة اقرب الى اظهار التفاصيل ٠

عند تناول منظر من مناظر تكوين القصة ، من الأهمية بمكان معرفة انه يختلف كثيرا عن منظر الأحداث الماضية ٠ فاذا أجيد تركيب منظر تكوين القصة اكتسب بناء طبيعيا وتطورا داخل نفسه ٠ فيبدأ عند مستوى معين من التوتر والتقدم ، الى مستوى أعلى ٠ ولن تشبه الأمور ، فى نهاية المنظر ، ما كانت عليه عند بدايته ٠ فيتغير الأشخاص أو العلاقات أو الموقف نفسه ، بما يجرى اثناء المنظر ٠

لن يكون هناك فقط بناء فطرى فى منظر تكوين القصة نفسه، بل وسيكون به بناء تقدمى من منظر الى المنظر التالى له من مناظر تكوين القصة ٠ وبالطبع لن يكون هذا البناء مستمرا دائما ، فقد يتوقف فى المناسبات بواسطة مناظر تهدئة التوتر ، أو حتى بواسطة منظر الأحداث الماضية ٠ غير

أن مستوى التوتر الدرامي يميل الى التزايد من منظر تكوين القصة الى المنظر التالي له من نفس النوع أيضا ، حتى الوصـــول الى منظر قمي ٠ (انظر شكل ٩ ـ ١) ٠



شكل ٩-١ ٠ البناء النموذجي للمسرحية

ومهمة المخرج هي التأكد من ان كل منظر من مناظر تكوين القصة في المسرحية ، يؤدي وظيفته الدرامية الخاصة خير أداء ٠ أي انه يظهر علاقة شخصية أساسية او يغيرها ، أو يكون صراعا اساسيا بين الأشخاص او يقويه ، ويحول الى عمل درامي أي التواء في الخطة او تغير في الموقف ، او أي تحسن أو انقلاب في حظ الشخص الرئيسي للمسرحية ٠

كذلك يجب على المخرج أن يتأكد من عدم تعدي أي منظر معين ، حدود نفسه ـ أي لا يصل الى مستوى من التوتر الدرامي أعلى من المطلوب واقعيا ٠ فاذا حدث هذا ، تأثرت المناظر التالية ٠ فاما ان تحتاج الى اعادة بنائها الى درجة تبدو عندها مجهدة أو تبدو عديمة الحيوية ومفتقر الى القوة ، اذا قيست بالمنظر السابق الذي بني بناء عاليا اكثر مما يلزم ٠

مناظر التشويق Suspense scenes

بين آونة وأخرى ، يدخل المؤلف المسرحي منظرا ساكنا بعد احد مناظر تكوين القصة ، وقبل منظر قمي ، خاليا من أي عمل درامي حقيقي ، ولا يحتوي على معلومات أساسية ٠ والغرض من هذا المنظر ، هو ببساطة ، المحافظة على التشويق الذي اثير ، أو زيادته ، أو تأخير ظهور التفاصيل التي يعلم المشاهدون ، بالعقل تحت الواعي ، انها وشيكة الحدوث ٠ ففي الفصل الأخير من « ماكبيث » ، وهو الفصل الذي يقدم الطبيب فيه تقريرا لماكبيث عن صحة ليدي ماكبث ، ما يقوم بهذا الغرض ٠ فلا تعطى اية معلومات جديدة ، وانما يقدم عرض لما سبق أن علمه المشاهدون ٠ ومن الطبيعي ، في مثل هذا المنظر

الا تقابل المخرج مشكلة المحـــافظة على المتعة ، كما يفعل فى منظر شرح الأحداث السابقة ، وانما تكون لديه مشاكل تحتاج الى دراسة بالغة الدقة ٠ فمثلا ، عليه أن يقرر بالضبط مدة الاحتفاظ بالمنظر ، والمدى الذى يصل اليه بناء التشويق دون ملل النظارة ، كما أن عليه أن يكون يقظا فيتأكد من عدم وجود شىء بالمنظر يضحك المتفرجين أو يهدىء من توترهم ٠ والغــرض من هذا المنظر هو الاحتفاظ بالتشويق أو زيادته ، وليس تبديده ٠

المناظر القمية : Climatic scenes

تحدث القمـــة أو الذروة الدراميـــة a dramtic climax عندما يأتى منهج من العمل التمثيلى بقوتين متصارعتين ، أو أكثر من قوتين، كل واحدة منها فى مواجهة الأخرى ، فيحدث من صراعهـــا نوع من التفاصيل ٠ قد تكون القوى المتصارعة أفكارا مختلفة ، أو آراء ســياسية متباينة ، أو انواعا شتى من المصالح الاقتصادية أو الشخصية ، أو ديانات مختلفة أو ثقافات متنوعة ، أو خلفيات backgrounds متباينة ٠ غير أن القوى ، فى كل حالة ، يمثلها افراد ينتحلوا شخصيتها ٠ويكون هذا الصراع conflict صراعا بين الناس ٠ وبالطبع ، كلما كان الصراع حادا ، قويت الذروة ٠

وتختلف هذه المواقف فى المسرحية الواحدة ٠ ففى بعض المسرحيات :، لا يوجد سوى ذروة حقيقية واحدة — قرب النهاية — بنيت المسرحية كلها متجهة نحوها،ويطلق على هذا المنظر احيانا «المنظر الاجبارى The obligatory scene لأنه المنظر الذى يستطيع المؤلف أن يتحاشاه شرعا — القبعات البيض ضد القبعات السود ٠ فالمنظر الاجبارى فى ماكبيث هو المواجهـــة الأخيرة بين ماكبيث وماكدف ٠ وهو فى هامليت ، المواجهة بين هامليت والملك ٠

ومع ذلك ، فقد يحتوى كثير من المسرحيات على عدة ذرى صغار قبل الذروة العظمى وتحدث هذه الذرى عادة ، قرب نهاية فصل يبين التفاصيل فى صراعات ثانوية ، أو صراعات مساعدة ٠ ففى مسرحية روزمرزهولم ، التى هى النموذج الأول للمسرحية الجيدة التأليف ، يوصل ابسين بالفصل الأول الى ذروة ، باعتراف روزمير الفاصم لعرى الصداقة ، الى الكاهن كرول ، بأنه غير آراءه فما يختص بالدين والمجتمع ، وينوى النضال من أجل تغييرات

متطرفة فى كليهما • ويوصل الفصل الثانى الى ذروة عندما يقترح روزمير الزواج على ريبيكا ، ولكنها ترفضة ، على عكس ماكان يتوقع •ويصل الفصل الثالث الى ذروة عندما تتقدم ريبيكا لانقاذ روزمير من الادانة حتى يستطيع الاستمرار فى عمله ، فتعترف له هو وكرول بمسئوليتهـــا عن موت زوجة روزمير • وفى النهاية ، يوصل المسرحية كلها الى ذروة ، عندما يضطـــر روزمير وريبيكا الى اختبار علاقتهما الكاملة ويقرران معا ، أن الطريقـــة الوحيدة للخروج من هذه المعضلة الأخلاقية التى اوقعا أنفسهما فيهـــا هى الانتحار •

يجب على المخرج عندما يتناول المناظر القمية ، أن يضع الأولويات فى ذهنه دائما • فمثلا ، فى مسرحية روزمرزهولم ، من السهل جدا بناء ذروة صغرى مبكرة ، تصل الى ارتفاع لا تستطيع الذروة العظمى التالية أن تعلو فوقه • يجب عدم السماح بحدوث هذا اطلاقا • فالانطبـــاع الرئيسى الذى ياخذه المتفرجون عن المسرحية ، هو الانطباع الذى يتركه الفصل الأخير فى نفوسهم • فاذا طغى فصل سابق على هذا الفصل فى شدته ، بدت المسرحية كلها مفتقرة الى الصدمة العاطفية emotional impact فيترك المشاهدون المسرح غير راضين اما اذا لم تصل الفصول الأولى الى كامل ذروتهـــا الدرامية ، فان الفصل الأخير المبنى على الفصول السابقة قد لا يمكنه الوصول الى كامل ذروته الدرامية ،ومرة اخرى، يترك المشاهدون المسرح غير راضين• اذن ، فعلى المخرج أن يقدر بالضبط مبلغ الارتفاع الذى يصل اليه كل منظر قمى ، وكذلك كل منظر مكون للقصـــــة ، ثم يبنى كل منظر ليصل الى ذلك الارتفاع ، وليس الى أعلى منه •

مناظر تهدئة التوتر Drop scenes

يجب عمل منظر تهدئة التوتر عندما يرغب المخـــرج فى تخفيف حدة التوتر الناشىء عن منظر تكوين قوى للقصة ، أو منظر قمى قد يرغب ، فى نهاية فصل ، أن ينزل به الستار ، ليس على مستوى مرتفع سببه منظر قمىء بل على مستوى منخفض يجعل الانتقال الى المنظر التالى أسهل وأيسر • كانت هذه هى الحال فى مسرحية « بيت الدمية » التى قرر فيهـــا ابسين الا ينزل الستار بعد الفصل التالى لرقص نورا الوحشى والهستيرى ، وانما

انهى الفصل على منظر هادىء لمسز ليند ، يفسر سبب هستيرية نورا • ومن جهة اخرى ، قرر شكسبير أن يخفف من حدة التوتر الناشىء عن منظر « الممثلين » ، الذى يواجه فيه الملك باعادة تمثيل جريمته • ولذا قدم المؤلف منظرا هادئا لروزنكرانتز وجيلدنستيرن قبل أن يبدأ البناء ثانية تجاه المنظر القمى بين هامليت وأمه •

يجب على المخرج عند تناوله لمنظر تهدئة التوتر أن يتعرف عليه أولا كمنظر لتهدئة التوتر ثم يعالجه على هذا الأساس • أى انه لا يحاول ابدا الاحتفاظ بالتوتر الناشىء عن المنظر السابق ، بل يعمل على خفضه بشدة الى مستوى اكثر انخفاضا • واذا كان ذلك المنظر فى وسط المسرحية وليس فى نهايتها ، فينبغى له أن يخفض التوتر كثيرا لئلا يمنع المناظر التالية من الوصول الى الارتفاع المطلوب • وبمعنى آخر ، يسمح بخفض التوتر ، ولكن ليس الى « الأرض » •

ربط الحوار بالعمل التمثيلى

Synchronization of Dialogue and Business

يختلف المخرجون ، بطبيعة الحال ، فى الأساليب التى يتناولون بهـا المسرحية • فبعضهم مبداه بصرى ، أى ينظر الى المسرحية نظرة واسعة بمصطلحات الحركات والعمل التمثيلى • بينما البعض الآخر سمعى قبل كل شىء ، أى يسمع المسرحية ـ كل آخر كلمة ومقطع ـ ولكنه لايحس بالامكانيات البصرية الكامنة فى السيناريو أو قد يكون لديه النزر اليسير منهذا الاحساس. أما المخرج النموذجى ، فهو البصرى السمعى ، الذى يحس بالامكانيات البصرية الموجودة فى السيناريو ، ولكنه ، فى الوقت نفسه ، يدرك الامكانيات العاطفية والذهنية الكامنة فى الحوار ، ويحاول بوعى أن يدمج الاثنين معا للحصول على أصدق اخراج وأعظمه تاثيرا ، قدر الامكان •

ومهما تكن ميول المخرج ، يجب أن يكون العمل التمثيلى للمسرحية مستمرا ، لابد أن يحدث شىء ما خارج المنصة كلما ارتفع الستار • وعندما تكون هناك وقفة فى الحوار يلزم ملؤها بحركة او بعمل تمثيلى ، أو أن تكون الوقفة نفسها مليئة بالمعنى • واذا كان هناك فرجة a gap فى العمل

الدرامى — أى وقفة a pause لا يحدث فيها أى شيء على الاطلاق فوق المنصة — فيكون لدينا عندئذ ما يطلق عليه « فترة توقف التمثيل a stage wait » . وما من شيء يقلق المشاهدون مثل توقف التمثيل. وهذا هو السبب فى أن الممثلين عندما ينسون دورهم أو يتلعثمون فيها ، يحاولون جاهدين أن يملئوا الوقفة الناشئة عن ذلك — حتى ولو وصل بهم الأمر الى ابتكار عمل من اكثر الأعمال التمثيلية سماجة فى تلك المناسبة — الى أن ينقذهم الملقن prompter الموجود فى الأجنحة ، أو ممثل زميل معهم فوق المنصة . انهم يدركون ، فى تلك الآونة ، أن المشاهدين على وشك الشرود دون عودة ، من جراء فترة توقف التمثيل هذه ، وتستلزم عودتهم ثانية خمس دقائق أو عشرا .

لا يتحتم فقط أن يكون هناك شيء يحدث باستمرار على المنصة ، بل ويجب أن يكون ما يحدث ذا علاقة بكل شيء حادث . يلزم تصميم الحركة أو العمل التمثيلى وتنفيذهما بحيث يعملان على تقوية الحوار أو تعديله . كما يجب نطق الحوار بحيث يندمج مع العمل التمثيلى أو الحركة أو يؤكدهما . ويلزم الا يكون هناك كلام خارجى ، ولا عمل تمثيلى عديم الهدف .

وأننا ، بالطبع ، لننهمك فى نشاطنا خارج المنصة بكلام ليس من المسرحية وانما دردشة بينما نقوم بنشاط جسمى بايدينا أو بجسدنا . فقد يتحدث الرجل الى أولاده فى أثناء قيادته سيارته ، أو قد يناقش عملا معقدا وهو يتناول غداءه . أو قد تناقش سيدة موضوع انتخاب قادم بينما هى تغسل الأطباق . وفى أغلب الأحوال ، لا يطابق الناس ما يقولونه بما يفعلون، هذا باستثناء غرس شوكة فى الطعام أو تناول كوب . فيظل كلاهما نشاطا قائما بذاته ومنفصلا عن الآخر بوضوح .

اما على المنصة ، فيكون فصل الكلام عن العمل غير مقبول اطلاقا . ولما كان وقت تمثيل المسرحية محدودا جدا ، يجب أن يفى كل ما يتضمنه الاخراج بغرض درامى . يجب أن يسهم بطريقة ما فى فهم المشاهدين للمسرحية ، أو التأثير العاطفى . ولكى يحصل المخرج على هذا الغرض ، يجب أولا أن يختار العمل التمثيلى أو الحركة المناسبين للالفاظ ، وللموقف الدرامى ، ثم يتأكد من الأداء بحيث يسهم بكامل طاقته . وهذا ، الى حد كبير ، هو موضوع توقيت .

التوقيت Timing

لا شـــك فى أن للتوقيت أثرا هاما على جـــدوى كل من الـــكلام والعمـــل التمثيلى · ويكون التـــوقيت أكثر أهمية بعـــد اندماج الاثنين معـــا · فمثـلا ، خـــذ عبورا عـاديا فـوق المنصـــة · فيمـا أن الممثلين لا يتحركون طبيعيا الا على خطوطهم ، فان العبور يتم بينما الممثل العـابر يتكلم · واذا لم يوقت العبور بدقة ، فان الممثل ينهى العبور قبل أن ينهى دوره أو انه ينهى الدور بينما العبور لم يتم بعد · فاذا حدث الأمر الأول ، فلن ينال الكلام التاكيد الذى كان يمكن أن يحصل عليه من الحركة · واذا حدث الأمر الثانى ، فقد يطلب من الممثل التالى أن يبدأ الكلام بينما الممثـل الاول ما يزال يتحرك · وليست أية واحدة من النتيجتين مرغوبا فيها · ولكى يكون العبور العادى كامل الأثر ، يجب توقيته بحيث يتم عند آخر كلمة من الدور — وليس قبلها ولا بعدها ·

كذلك والحركات التعبيرية للوجه والجسم ، تتأثر بالتوقيت · وتستعمل عادة للحصول على التاكيد · ومع ذلك ، يختلف مقدار التاكيد الناشىء عنهـا باختلاف طريقة توقيته · ولنتأمل الدور « أرفض أن أغادر البيت ! » فاذا قالت هذا الدور امرأة وذراعاها موضوعتان فوق صدرها ، تلقى الـدور قدرا اضافيا من التاكيد · ولكنها اذا قالت الدور ثم وضعت يديها عـلى صدرها ، تلقى قدرا أعظم من التاكيد · فالحركة تضيف الى الدور هدفـا أقـوى ·

كذلك التوقيت عامل حيوى فى اضفاء التـأثير effectiveness على كل دور تقريبا ، أو كل عمل تمثيلى يقصد به أن يكون مضحكا ، واليك الفقرة التالية من برنامج اذاعة جاك بينى ، مثلا : اشتهر بينى بالبخل الشديد ، فاذا به ذات يوم فى مواجهة لص يقول له : « نقودك أو حياتك ! » وقفـــة طويلة « قلت ، نقودك أو حياتك ! » · « سمعتك » · وقفة · « ماذا ؟ » وقفة أخرى قصيرة ، يجيب بعدها بينى بقوله: «اننى أفكر فى الأمر» · فلولا الوقفات ذوات المدد المضبوطة ، لما أتت الفقرة بالغرض الذى أتت به ، رغم كونهـا مضحكة · أو خذ الأداة المعروفة جيدا باسم : « الاستجابة المتأخرة » · انها أداة ميكانيكية بحتة ، يرى فيها الممثل أو يسمع شيئا ليس له تأثير فورى ·

فيستمر يعمل أو يقول ما كان يعمله أو يقوله ٠ ثم يدرك فجأة مغزى ما رآه أو سمعه منذ لحظة ، فينفعل ٠ فاذا ضبط توقيت الاستجابة المتأخرة ، غدت مضحكة جدا ٠ أما اذا لم يضبط توقيتها ، بأن كانت الوقفة طويلة جــدا أو قصيرة جدا ، فانها لن تثير اكثر من ابتسامة فحسب ٠

التوقيت من اكثر الوسائل المؤثرة التى يستعملها الممثل أو المخــرج لضمان حدوث الصدمة العاطفية المقصودة ، من قول أو حركة أو وقفــة من العمل التمثيلى ٠ انه من أعظم الوسائل تأثيرا فى الحصــول علـى التأكيــد ٠

التأكيــد Emphasis

ربما كان التأكيد أهم اعتبار يحفل به كل فرد تقريبا ، ممن يعمــلون فى المسرح ٠ فله الأهمية الأولى لدى المؤلف والمخرج والممثلين والمصممين٠ تجب دراسة كل قصة ، تقريبا ، تعد للتمثيل فوق المنصة ٠ لا يمكن أن تتضمن كل منظر أو كل شخص ممكن ٠ فالمؤلف لا يختار سوى تلك المناظر ، وأولئك الأشخاص ، وتلك التفاصيل الضرورية لرواية القصة ٠ وبالطبع ، عمليـة الاختيار هذه ، وسيلة تأكيد ٠ فالمؤلف يؤكد أشياء معينة على حساب أشياء أخرى ٠ كذلك الحال عندما يختار مصمم المناظر احد الألوان أو قطعة اثاث أو مظهرا معماريا فانه يختار منها ما ينتج القيم العاطفية أو الذهنية التى يراها بين ثنايا السيناريو ٠ فهذه هى وسيلته للتأكيد ٠

ويجب تشجيع الممثلين على اعطاء التأكيد اللازم للالفاظ والجمل والأقوال الفردية لتوضيح ما يعنيه المؤلف ٠ يجب أن يظهروا معنى النص ، على الأقل، فى ســطر أو فى قول ٠ واذا كانوا ممثلين قديرين ، أمكنهم ، ذلك فى الكثير من المدلولات الفرعية للسيناريو ٠ ومع ذلك ، فلا يمكن أن نتوقع من الممثلين أن يقوموا بالتأكيد اللازم لتوضيح كل تطور فى القصة ، دون مساعدة، لابراز المفهوم أو الفكرة لبيان العلاقات الشخصية المعقدة اولا ، واعــداد المشاهدين فى الفصل الأول ، لشىء سوف يحدث فى الفصل الثالث ٠

يجب على المخرج هنا أن يتحمل المسئولية كاملة فعليه اولا ان يقــدر الأهمية النسبية لمختلف القيم الدرامية ، ومختلف الأشخاص وشتى الأفكار،

ثم يقرر الكيفية التى يرتب بها التأكيدات المختلفة اللازمة للحصول على النتائج التى يريدها • والى حد كبير ، فان المهارة التى يرتب بها المخرج تأكيداته، ستحدد كلا من صفة الجمال الفنى للاخراج ، والاستجابة العاطفية التى ينالها الاخراج من المتفرجين •

يتناول المخرج ، تناولا نوعيا ، كلا من الأدوار أو الأقوال أو ، فى بعض الأحوال ، الألفاظ أو الجمل • فيتصفح السيناريو ، ويكتشف سطورا معينة يجب أن تسترعى انتباه المشاهدين اذا كان لهم أن يلموا بالعمل الدرامى الجارى فوق المنصة • وتعرف هذه باسم « سطور ايضاح التمثيل plot lines وعادة ما يلفت المؤلف الأنظار اليها بنفسه ، بالتكرار أو بالتلميح • ومع ذلك ، ففى بعض الأحوال قد لا يستطيع جعلها قوية بما فيه الكفاية ، وفى هذه الحالة ، يضطر المخرج الى اعطائها تأكيدا اضافيا • كما يكتشف المخرج أدوارا أخرى تلقى ضوءا على علاقة شخصية معينة ذات تأثير على تطور العمل الدرامى أو الأدوار التى تبرز والفكرة الأساسية للمسرحية • أو يجد « سطور الاعداد plant lines » التى تعد المشاهد فى الفصل الأول لما سوف سيحدث فى الفصل الثانى • كل هذه الأدوار بحاجة الى تأكيد كيلا ينساها المتفرجون •

وسائل التأكيد Means of emphasis

كما ذكرنا فى الأبوب السابقة ، يمكن الحصول على التأكيد بطرق شتى • يمكن استخدام الحركة والعمل التمثيلى والتكوين الفنى وتكوين الصورة لتضفى تأكيدا بصريا على الأفكار أو العلاقات أو الأعمال الدرامية • كما يمكن استعمال المساحات الواسعة والمستويات الواضحة الاختلاف والمسافات بين الأشخاص أو الأشياء ، والتناقض والتركيز والألوان لاعطاء الأفراد تأكيدا • وكذلك تؤكد ما يقولونه بطريق غير مباشرة •

هناك عدد من الطرق الصوتية البحتة تستعمل ايضا فى التأكيد • ومن اكثر هذه الطرق شيوعا زيادة ضخامة الصوت • والتناقض فى الضخامة — مثل همس يعقبه صياح — اكثر تأكيدا من زيادة الضخامة • كما أن من الطرق المساوية للتناقض ، زيادة شدة الصوت التى ترفع فيها النغمة العاطفية للكلام،

أو التناقض الحاد فى الشدة ـ كالانتقال من الرعونة الى الجدية الهادئة ٠.
وزيادة على ذلك ، يمكن الحصول على التاكيد بالتناقض الملحوظ فى التلحين:
ويتضمن التغير الحاد فى طبقة الصوت علوا أو انخفاضا ٠ وتغير السرعة
ـ الاسراع فى الكلام أو الابطاء فيه٠وهذا الأخير اكثر حدوثا ٠ واخيرا ،هناك
بالطبع الوقفات ٠ وهى بالغة التاثير ، بنوع خاص ، فى جذب الانتباه الى
شىء تال ٠ وتستعمل الوقفة كاشارة الى الجمهور بأن الجملة التالية هامة،
وأنه يجب اعطاؤها اعتبارا دقيقا جدا ٠ كما يمكن استعمال الوقفة بعد سطر
لجعل محتوياته تهبط ٠ ويمكن استعمال جميع هذه الطرق السابقة ، اما فرادى
أو بجمع بعضها مع البعض الآخر للحصول على التاكيد الضرورى للحفاظ
على توجيه المشاهدين الى القصة والى القيم الدرامية والى العـلاقات بين
أشخاص المسرحية ٠

بنـاء المنظـر   Building a scene

هنـاك حـالات لا يكفى فيهـا تاكيـدا الالفـاظ أو الجمـل ،
أو حتى الأقـوال الـكاملة ٠ كمـا أن هنـاك منـاظر كاملة قـد
تحتـاج الى تاكيد اكثر مما أعطاها المؤلف فى السيناريو ٠ وفى هذه الحالة
يلزم بناء المنظر الذى يكون عادة ، منظر تكوين القصة أو منظرا قميا ـ أى
يرفع الى مستوى شدة أعلى مما يصل اليه عاديا ٠

شرحنا فى الأبواب السابقة كيف يمكن استخدام كل من الحركة والعمل
التمثيلى فى زيادة بناء المنظر ، عن طريق زيادة الكمية ، أو بزيادة السرعة،
أو بزيادة حيوية الحركة أو العمل التمثيلى ٠ وعندما تسمح المسرحية يمـكن
بدء المنظر فى منطقة ضعيفة من المنصة ثم ينقل الى منطقة اقوى ، أو يضاف
المزيد والمزيد من الأشخاص كلما تقدم المنظر ٠ وبالطبع ، لا يمكن استعمال
هذه الطريقة الأخيرة الا فى المنظر المزدحم أو حيث لا تبدو اضافة أشـخاص
آخرين غير مناسبة ٠

وبالاضافة الى هذه الطرق البصرية لزيادة البناء ، توجد أمام الحوار
فرص معينة للحصول على نفس النتيجة ٠ ففى المسرحية الجيدة التاليف ،
تميل أطوال الأقوال وأطوال الجمل الفـردية الداخلة فى الأقـوال

الى القصر أثناء بناء المنظر · فعندما يصير الناس عاطفيين أكثر فأكثر ، فانهم يميلون الى استخدام عبارات أقصر فأقصر · وهذه الظاهرة ، فى حد ذاتها تعطى المنظر بناء ثابتا ، ولا سيما اذا التقطت اشارات بدء الكلام بسرعة ، أو حتى متداخلة ، فى بعض الأحوال ·

ومع ذلك ، بامكان المخرج أن يضيف الى هذا البناء باستخدام أداة مسرحية تعرف باسم « تعلية الصوت topping أو شدة أعلى قليلا يبدأ كل ممثل كلامه بمستوى طبقة level of pitch » · ففى تعلية الصوت، من طبقة أو شدة الممثل السابق له · فيتكلم الممثل الأول بمستوى معين فيتكلم الممثل الثانى بمستوى أعلى قليلا ، فيعود الممثل الأول فيتكلم بمستوى أعلى من سابقه ، وهكذا · وبينما تكون طريقة بناء المنظر هذه ذات أثر فعال فى بعض المناسبات، فانّ لها حدا واحدا خطيرا : لا يستطيع الممثلون الاستمرار فى أن يعلو كل منهم على الآخر الا لفترة قصيرة نسبيا · ثم يصلون الى مستوى لا يمكنهم الوصول الى أعلى منه · واذا بدأت التعلية فى وقت مبكر جدا ، فاما أن يبهر الممثلون انفاسهم قبل الوصول الى ذروة المنظر ، واما أن يصلوا فى النهاية الى درجة أن يصيح كل منهم فى الآخر · وبمعنى آخر ، يجب استعمال تعلية الصوت بحكمة ، وليس بكثرة·

تأكيد الكوميدية Comedy emphasis :

الحصول على الكمية الصحيحة من التأكيد ، والوضع الصحيح للتأكيد، فى قراءة سطور الكوميدية ، مشكلة خاصة · فعموما ، يجب أن يقع التأكيد على « السطر الممهد للنكته the feeder line » ، بدلا من وقوعه على السطر الكوميدى نفسه · ويقينا ، يجب ألا يؤكد السطر الكوميدى أو « ترفع شدة تأكيده » ، فهذا ، بكل تأكد ، يقتل أى ضحك يكمن داخله

واليك الفقرة التالية من كوميدية « الزرنيخ والمخرمات القديمة » مثلا· يسأل مورتيمر عمتيه عن الجثة التى وجدها ، منذ لحظة ، فى مقعد النافذة :

مورتيمر : ········· ماذا يفعل هذا هنا ؟ماذا حدث له

مارثا : مات ·

مورتيمر : يا عمتى مارثا ، لا يدخل الرجال مقاعد النوافذ ثم يموتون فيها ·

أبى : أنه مات أولا ٠

مورتيمر : اذن ، فكيف ؟

أبى : لك الله ، يا مورتيمر ! لا تكن كثير الأسئلة هكذا ٠ مات هذا الرجل لأنه شرب شيئا من الخمر المسمومة ٠

مورتيمر : وكيف جاء السم الى الخمر ؟

مارثا : وضعناه في الخمر ، اذ يكون أقل اكتشافا ٠٠ فعندما يوضـــع فى الشاى تكون رائحته واضحة ٠

مورتيمر : هل وضعته فى الخمر ؟

أبى : نعم ، وانا التى وضعت المستر هوسكنز فى مقعد النافذة ، لأن الدكتور هارير كان قادما ٠

مورتيمر : اذن ، فقد عرفت ما عملته ! لم تريدى أن يرى الدكتور هارير الجثة !

أبى : حسنا ، ليس فى موعد الشاى ، والا لما كان طيبا ٠

نرى فى الفقرة السابقة ثلاث ضحكات كبار او اربعا ، على الأقل ٠ ولكن ما من واحدة منها تصير هامة ، الا اذا قرئت سطور مورتيمر التمهيدية بتأكيد بالغ ٠ يجب أن يقود مورتيمر المنظر ، ثم تمكن قراءة سطور العمتين بطبقة منخفضة ، للحصول منها على النكتة الكاملة ٠

غير أن تأكيد السطر التمهيدى قد لا يكون كافيا دائما ٠ فقد يتطلب الأمر ، بعد النطق بسطر كوميدى ، حركة تعبيرية ، أو هزة كتف ، أو قطعة من العمل التمثيلى ، لاثارة الضحك ٠ ويطلق على هذا ، اسم « القتيل » ٠ أو قد يضاف العمل التمثيلى لتغطية الوقفة الناشئة عن الضحك ، أو ، فى بعض الأحوال ، لاطالة الضحك ، وفى هذه الحال ، يجب عدم بدء العمل التمثيلى الا بدء الضحك ، والا قتل العمل التمثيلى الضحك ٠

واخيرا ، لتحاشى فترة توقف التمثيل ، يجب على الممثل الذى يأتى دوره فى الكلام بعد الضحك الا يجعل اشارة بدء الكلام ، نهاية الضحك ٠ وانما النقطة التى يبدأ الضحك عندها فى أن يخبو ، والا انتهى ضحك النظارة ، وما عادوا يرغبون فى الضحك مرة أخرى ، عند السطر الكوميدى التالى ٠

الضحك فى المسرح أمر رقيق وهش • فبينما يرغب المشـــاهدون فى الضحك ، فانهم لا يحبون أن يرغموا عليه • يريدون من يرجوهم ويدعوهم الى الضحك • يريدون أن تقدم لهم النكتة غير قابلة للمقاومة ، فلا يسعهم وقتئذ الا أن يضحكوا • فالمخرج وهيئة التمثيل الذين يقابلون الجمهور وهم متشبعون بهذا الرأى ، يلقون نتيجة أفضل مما يلقى من يخرجون الى النظارة متعمدين « تهشيم رءوسهم حتى الموت » •

سرعة التمثيل / الايقاع Tempo/Rhythm

تتوقف فعالية جميع المقترحات السابقة ، الخـــاصة بتناول الحوار ، تتوقف الى درجة كبيرة ، على عامل آخر يجب ان يضعه المخرج فى اعتبـاره عند اخراج المسرحية • هذا العامل المفهوم قليلا ، والذى كثيرا ما يقـــدر بأقل من قيمته ، هو سرعة التمثيل tempo الايقاع rhythm فاذا لم يحصل على عامل السرعة والايقـــــاع ، ويحـــافظ عليـــه ، وجد الممثلون صعوبة فى الاحساس بأدوارهم ، والقيام بعرض عاطفى مقنع ، ان لم يكن هذا مستحيلا • وعلى هذا الأساس ، يحتمل الا يستجيب المشاهد عاطفيا الى الكوميدية ، أو الى الدراما الموجودة فى السيناريو • اذ ربما يضللون فيما يختص بالحالة والجو وطبيعـــة الأشخاص الذين يتضمنهم العرض •

من حسن الحظ أن نمط السرعة / الايقاع ، ليس صعب التكوين • فعادة ما يكون كامنا فى المسرحية ـ فى طريقة كتابة الحوار ، وفى السرعة التى تقع بها الأحداث • وما على المخرج والممثلين الا أن يتأكدوا من عدم مخالفة الاجراءات لذلك • ورغم هذا ، ففى بعض الأحوال ، عندما لا يكون النمط واضحا ، أو حيث تبدو السرعة المبينة ، أو الايقاع المبين ، خطأ فلا يناسب الحالة أو الجو أو الأشخاص ، يتحتم على المخرج فرض سرعة أخرى ، أو ايقاع آخـر •

السرعة الصحيحة هامة ، بنوع خاص • فقد تضر السرعة الخطـــأ بالمسرحية ضررها بمقطوعة موسيقية • فاذا مثلث المسرحية ببطء زائد ، تملك الملل المشاهد اذ لا يأتى سير الأحداث فى المسرحية بالسرعة الكافية • واذا مثلت بسرعة كبيرة ، ارتبك المشاهدون واستاءوا إذ تدور الأحداث بأسرع مما يمكنهم فهمها •

أما الايقاع فشيء يختلف عن السرعة ، فهو يختص بالحالة التى تتناول بها شتى ضربات الوزن measure beats ، وحيث يقع الضغط على الألفاظ فى النطق accent ـ أى فى بداية الوزن وفى وسطه وفى نهايته • تستطيع فتاة صغيرة السن أن تتكلم بخفة وبمرح مستخدمة ثمن النغمة ، وجزءا من ستة عشر جزءا من النغمة ، وأحيانا جزءا من اثنين وثلاثين جزءا من النغمة • بينما يتكلم رجل عجوز فى رزانة وتؤدة ، مستعملا، فى أغلب الأحوال أنصاف وارباع النغمات ، وفى حالات نادرة ، ثمن النغمة بقصد التنويع بيد أن كليهما قد يكون يتكلم بنفس الايقاع ، أى أن الضربات المضغوط عليها تحدث بنفس معدل السرعة • وهكذا الحال فى منظر بين تلك الفتاة وذلك الرجل فالسرعة واحدة فى حين أن الايقاعات متباينة كل التباين •

والايقاع بالغ الأهمية للمخرج ، لأن له قوة التأثير مباشرة على النظارة • فبوسعه ، من تلقاء نفسه ، أن يجعل المشاهدون يشعرون بالمرح والبهجة ، أو بالحزن والاكتئاب • وبسبب هذه القدرة ، يمكن للايقاع أن يكون ذا نفع فى تكوين نغمة منظر أو حالته ، أو فى خلق الجو المسرحى الملائم • يختلف النمط الايقاعى فى صالة مطار ، اختلافا كبيرا عنه فى قاعة جنازة • فيوجد فى الأولى تنوع كبير فى الحركة والعمل ـ الجرى والمشى والصياح والقراءة وحمل الحقائب وشراء الصحف ومداعبة الأطفال ـ يحدث كل من هذه الأمور فى ايقاع خاص به • أما فى قاعة الجنازة ، فالحركة والعمل بطيئان وفى تؤدة ـ السير الى النعش والركوع ورسم علامة الصليب والنهوض وفحص الأزهار ومواساة الأرملة والتوقيع على الدفتر • وبمعنى آخر ، تقل كمية الحركة والعمل فى قاعة الجنازة قلة كبيرة ، وتكون مقيدة ، وبتنوع قليل فى الايقاع ويمكن تمثيل كلا المنظرين بنفس السرعة ، غير أن نمطيهما الايقاعيين المختلفين، ينقلان الى النظارة مدلولين عاطفيين متباينين •

للايقاع تأثير عاطفى ، ليس على الجمهور فحسب ، بل وعلى الممثلين ايضا • والحقيقة أن الممثل قد يجد من المستحيل ، تقريبا ، أن « يحس » بدور ويمثله تمثيلا مقنعا ، الا اذا اكتشف الايقاع الصحيح لذلك الدور ، وتمسك به تماما • ومن المحتمل ان يكون لكل شخصية فى المسرحية ايقاع خاص بها • فايقاع « السفرجى » يختلف عن ايقاع السيدة

الشابة النشيطة والكثيرة المشاغل · ورجل الأعمال المشغول باستمرار لـه ايقاع يختلف عن ايقاع ابنته التلميذة ، كما يختلف ايضا عن ايقاع حبيبها الشاب ذى العقل المتصف بالجدية · ومن المحتمل الا يجد الممثل المتمـرن المعقول صعوبة فى التعرف على الايقاع الصحيح للشخص الذى يمثله · فهذا الايقاع كامن فى الدور · ورغم هذا ، يوجد ميل شـائع بين الممثلين المتمرنين ، أن يتخذوا ايقاع شخصية اخرى ، ولا سيما شخصية قـوية او سائدة · ينتج هذا ، بطبيعة الحال ، فى العرض الكاذب والمستمر على وتيرة واحدة وفى المنظر العديم التأثير · اذن ، يجب على المخرج أن يكون دائم اليقظة الى هذا الميل ، كى يصححه بمجرد ظهوره ·

وبناء على ذلك ، نرى أن واجب المخرج أن يتعرف على النمط الصحيح للسرعة مع الايقاع ، فى منظر أو فى فصل ، اذا وجد ، وتقديمه ان لم يكن موجودا · وان الكثير ليتوقف على هذا الأمر ، اكثر مما قد يتصور · ومن الممكن جدا ، أن تخفق مسرحية جيدة لغير ما سبب سوى أن المخرج والممثلين لم يكتشفوا السرعة والايقاع الصحيحين ، او أنهم اخفقوا فى تكوينهما · فحيث كان يلزم أن يكون بالمسرحية خطو سريع متعجل وايقاع عصبى حاد a sharp, nervous rhythm ، اعطيت سرعة ثابتة بطيئة ، وايقاعا متأنيا عديم الضغط التأكيدى ، أو أن ممثلة أولى قد أخطأت فى تفسير دورها ، فجعلت الفرد الرزين المعقول ، فى صورة شخص غبى ثرثار · والعكس ، من الممكن جدا ، لمسرحية متوسطة الجودة أن تنجح ، لا لسبب ، الا لأن السرعة والايقاع اللذين اكتشفهما المخرج والممثلون لها ، مناسـبان وفعـالان ، فيولدان فى المشاهد احساسا بالقوة يجعل تمتعهم بالاخـراج اعظم كثيرا مما يحقق للمؤلف أو للمخرج أن يتوقع ·

المشاكل الخاصة Special Problems

عند اخراج الحوار ، وكذلك فى معظم واجبات المخرج الأخرى ، توجد امور بعينها ، تحتاج الى علاج خاص · فالتحدث الى المشـاهدين سرا ، والمناجاة ، قلما يقابلان المخرج فى المسرحيات الواقعية الحديثة ، مثلا ، اذ يفسدان خداع الايحاء بالحقيقة ، الذى يحاول الحصول عليه معظم المؤلفين · ولكنهما شائعان جدا فى المسرحيات التجـريبية experimental plays والمسرحيات التاريخية period plays ، ويحتاجان الى عناية فى تناولهما اذا أريد منهما أن تحققا وظيفتيهما المقصودتين ·

التحدث الى المشاهدين سرا

هذا حديث يظهر فيه احد اشخاص المسرحية للمشاهدين افكاره ، او افكار المؤلف ، فيما يختص بانفعاله او مشاعره ، او بانفعال مشاعر الأشخاص الآخرين الموجودين على المنصة · مثال ذلك : « لا يحب سيدى تلك الفتـــاة الغبية حبا حقيقيا ، بل هو يتظاهر فقط بأن يحبها وذلك طمعا فى النفع من وراء والدها » · يتحدث الشخص عادة الى المشاهدين بثقة ، مع تظـــاهر الأشخاص الآخرين الموجودين فوق المنصة ، بأنهم لا يستطيعون سماعه · لهذا السبب ، يجب التحدث الى المشاهدين مباشرة ، مع بعض المحـــاولات لحجز الحديث عن آذان الأشخاص الآخرينفوق المنصة ·

اذا استعمل التحدث الى المشاهدين استعمالا صحيحا كاداة منصية ، امكن أن يكون اداة فعالة جدا في المسرحية التاريخية ـ عادة لغرض كوميدى، كما فى مسرحية « شريدان » او مسرحية « الضائع » كما تكون فعالة فى انماط معينة من المسرحيات الحديثة · ففى مسرحية « مشرب شاى شهر اغسطس » ، مثلا ، يستعمل الحديث الى النظارة سرا ، فى صورة كلام « ساكينى » الى المتفرجين · تجنى منه نتيجة طيبة جدا فى كل من الناحيتين النمطية والهزلية· وفى هذه الحالة ، تصير هذه الأحاديث فواصـــل حقيقية بين المنـــاظر · وللحصول على اقصى ما يمكن من الأثر ، يجب ، بالطبع ، القاؤه باطمئنان وببرود عظيمين ·

المناجاة Soliloqués

المنـــاجاة ، بعـــكس « الحـــديث الى المشـــاهدين سرا » ، نادرة الالقـــاء مباشرة الى المشاهدين · المقصـــود من المناجاة اعطـــاء المتفرجين فرصـــة ســـماع الأفـــكار التى تراود عقـــل الشخص · والمناجاة ، أساسا ، اداة لتوفير الوقت · لا يرغب المؤلف فى استغراق وقت ، أو أنه غير قادر على تحويل ما تشعر به الشخصية الى عمل درامى ، ولذا يسمح للشخص ان يفرج عن نفسه بالكلمات التى يستطيع المشاهد سماعها · فاذا ما وضع المخرج هذا الغرض فى ذهنه ، وجب عليه ادماج المناجاة مع بقية الاخراج ، كلما امكنه ذلك · يجب عدم ابرازها أو جذب الانتباه اليها · ولما كان الناس، عادة ، لا يتكلمون الى انفسهم ، كانت المناجاة ، كالتحدث الى المشاهدين سرا،

اداة مسرحية ذات غرض جدى ، بدلا من الغرض الهزلى ـ لتقدم الى المشاهد مفهوما اعمق عن الشخص المتكلم ـ لذا ، يجب القاؤها بتركيز عظيم ، على الا يلم بها الشاهدون ، أو يكون الماهم ، بها قليلا جدا ، لكى تحقق اقصى اثر ممكن ٠

المحادثات التليفزيونية Telephone conversations

جاء التليفون ليحل دورا هاما فى الدراما الحديثة ٠ ويستعمل عموما لينقل الى المشاهد تلك المعلومات التى يجب أن يعرفوها كى يفهموا العمـــل الدرامى ، والتى لا يستطيع المؤلف تقديمها بسهولة عن طريق الأشخاص الذين فوق المنصة ٠

وفيما يختص بالمخرج ، هناك نقطتان هامتان يجب أن يضعهما فى ذهنه دائما عند اخراج محادثة تليفونية على المنصة ٠ فاولا ، يجب أن يكون الشخص المتكلم ظاهرا بوضوح أمام المتفرجين بحيث يمكنهم رؤية فمه وسماع الألفاظ وفهمها ٠ وهذا يعنى امساك التليفون بيد فى منطقة خلفية بالمنصة ، بطريقة لا تحجب فم الممثل ٠ وثانيا ، يجب أن تبدو المحادثة للمشاهدين ، حقيقية قدر الامكان ٠ ويجب منح الشخص الموجود بالطرف الآخر من الخط وقتا كافيا للرد على الأسئلة أو القاء اية معلومات مفروض أن يلقيها ٠ وهـــذا يعنى ضرورة تحديد الوقفات بعناية ، وأن يكون توقيتها مناسبا ٠ كما يجب أن ينفعل الممثل الواقف على المنصة انفعالا صادقا بما يقوله الشخص الذى فى الطرف الآخر من الخط ٠ فاذا كانت الأخبار مفزعة ، وجب عليه أن يظهر التيـاعه بهـــا ٠

وبطبيعة الحال ، يقتضى ، فى بعض الأحيان ، أن تكمل المحادثة التليفونية حـــوارا آخـــر يقـــع على المنصـــة ٠ وفى هـــذه الحـــال ، يجب على المخرج أن يقرر أى المعلومات فى المحـــادثة التليفونية ضرورية ليســـمعه الجمهور ، ثم يتأكد من حصول هذه المعلومات على التأكيد اللازم ، حتى ولو أدى هذا الى طمس اجزاء من الحوار ٠

اللهجـــــة Dialect

مثلت مسرحية « جونو والطاووس » ، تأليف سين أوكاسى لمتفـــرجين

ايرلنديين فى دبلن • وبالطبع ، لم تمثل باللهجة ، وانما مثلت باللغة الدارجة لأولئك النظارة الذين شاهدوها • واذا مثلت نفس هذه المسرحية لنظارة أمريكيين فى مدينة دى موان بولاية أيوا ، فانها تمثل باللهجة الأمريكية • وعلى ذلك تكون اللغة المستعملة فوق المنصة غير مألوفة لجمهور النظارة فى عدة نواح •

ربما لم تكن اللغة التى استعملت على المنصة فى دى موان ، هى نفس اللغة التى استعملت فى دبلين • ولو كانت هى نفسها ، لعانى المشاهدون الأمريكيون صعوبة جمة فى فهمها • لذا ، لابد أن تكون اللغة قد عدلت من أجل المتفرجين الأمريكيين ،وبسطت وصيغت فى صورة ملائمة •وتلك المميزات التى وجدها الأمريكيون ، ايرلندية غريبة ، يمكن أن تقوى ، وتلك المميزات التى يتوقع أن تتدخل فى الفهم ، تخفف أو تلغى • اذن ، فاللهجة ، لغة هجينة hybrid ، ليست هذه اللغة ولا تلك ، ولكنها وسط عملى بين الاثنتين •

ووظيفة اللهجة هى أن تعطى المشاهدين احساسا بالمكان ، وتوحى بذوق الشعب الذى وضعت المسرحية من أجله • وليس المقصود من اللهجة أن تعيد خلق مكان معين ، أو شعب بعينه ، بل المقصود منها ، كالمقصود من سائر عناصر الاخراج الأخرى ، وهى : المناظر والملابس والاضاءة والأدوات ، أن ترفع من خداع الايحاء بالحقيقة ، وبذا تضاعف من انفعال المشاهد عاطفيا •

عند تناول مسرحية تتضمن لهجة ، يواجه المخرج عدة اعتبارات هامة : ما مقدار اللهجة الواجب استعماله ؟ وأى المظاهر يجب أن يبحث عنها ليؤكدها ؟ وكيف يتناول اللهجة بحيث تؤدى الغرض منها على خير وجه ؟•

الاجابة على السؤال الأول بسيطة جدا • يجب على المخرج أن يستعمل قدرا كافيا من اللهجة لكى توحى بالمكان والشعب أو بكليهما ، ولكن لا يكثر استعمالها أكثر من اللازم ، لئلا تعترض فهم المشاهدين لما يقال • واذا كانت اللهجة ثقيلة فتعترض الفهم ، اذن ، فهى تهزم الغرض منها ، فلا تعطى المشاهد شعورا بالمكان ، وانما مجرد احساس بالباطل •

واما الاجابة على السؤال الثانى ، فليست بتلك البساطة • فالمظاهر

الواجبة التأكيد ، تختلف فى لغة عنها فى لغة أخرى · وعادة ما يجد المخرج المظاهر المميزة للغة ما ، أما فى الايقاع ونمط اللحن melody pattern وأما فى التواء الكلمات الناجم عن أصوات حروف المد vowel sounds غير العادية ، أو علاج بعض الحروف الصحيحة · فمثلا ، ينطق الفرنسيون والأسبان الحرف « » كما ينطق الأمريكيون الحرف
لذلك ، تميل الكلمتان kiss ' this الى أن تظهر كأنها kees ' thees
ويمكنك أن تتصور ما ينتج عن هذا الاختلاف فى هذه العبارة :

كذلك الحال فى الجزء الجنوبى من الولايات المتحدة ، هناك ادغامات معينة مميزة ، يطلق عليها فى جهات أخرى « لهجة جنوبية » ·

وأكثر المواضع ، من ناحية الاخراج ، للبحث عن خصائص اللغة ، هو الايقاع ونمط اللحن · فلكل لغة انطلاقها ووزنها المميزان · وهذان ناشئان عن (قواعد اللغة) والنطق ، اللذين يقرران أين يوضع الضغط · فمثلا ، قد تقول أم ايرلندية : « انه لمن الصعب أن تودع ابنك الوحيد ، وهو ما يزال فى السابعة عشر فحسب ، من عمره » · فلو سمع شخص ايرلندى هذه العبارة لأحس بأن لها انطلاقا طبيعيا مألوفا · ولو سمعها شخص أمريكى ، لوجد الوزن غريبا وغير مألوف · وفى الوقت نفسه ، هو ايرلندى دون ما خطأ · وهكذا تقوم بوظيفة اللهجة بأن توحى بالمكان وتعطى احساسا بذوق الشخص الذى يقول ذلك السطر · وبالطبع ، لا يعترض فهم المشاهدين لما يقال ·

ومهما تكن خصائص اللغة التى يريد المخرج تأكيدها ، يتحتم عليه أن يصر على أن تكون هيئة التمثيل متلائمة مع استعمالها لتلك الخصائص · وانه ليبدو غريبا ومنافيا للايحاء بالواقع أمام مشاهدى من دى موان ، مثلا ، اذا سمعوا أحد الممثلين يقول عبارة ما ، بلهجة ايرلندية صميمة ، بينما يتكلم ممثل آخر بلهجة وطنه ايوا ، مع افتراض أن كليهما يقيم فى نفس المنطقة المحيطة بمدينة دبلن ·

وعلى أية حال ، ننصح المخرج بالا يستعمل اللهجات الخاصة ، الا فى حالات نادرة ، وخصوصا عند بداية المسرحية ، عندما يكون من المحتمل وجود عرض كثير للأحداث الماضية فيفهم المشاهدون ما اذا كان عليهم أن يتتبعوا العمل الدرامى القادم · وبعد ذلك ، عندما تبدأ القصة فى التكوين،

ويتحدد نمط اللحن ، يمكن تقوية اللهجة أو زيادتها ، اذا بدا هذا ضروريا • ومع ذلك ، ينبغى الا تبرز اللهجة او تطغى على الموقف • يجب الا تجذب اليها اى انتباه غير مناسب • اذ ليست اللهجة غرضا فى حد ذاتها ، وانما هى مجرد اداة يمكن للمخرج وللممثلين ان يستخدموها فى زيادة خداع الايحاء بالحقيقة ، وبذا يزيدون فى الاندماج العاطفى للمشاهدين •

الحوار هو الوسيلة الرئيسية التى ينقل بها المخرج المعلومات والعواطف الى المتفرجين • وتختلف صفة الحوار من مؤلف الى آخر ، كما أن هنـاك عددا قليلا من المؤلفين يكتب حوارا جيدا من حيث كافة الخصائص الهامة • وبينما تكون صفة الحوار قوية فى نواح معينة ، فقد تكون ضعيفة فى نواح أخرى • وانه لمن واجب المخرج أن يلقى نظرة باردة على الحوار الموجود فى السيناريو ، ثم يقرر ، فى ذهنه ، ما هو جيد منه ، وما هو مناسب ، وما هو ضعيف • وما أن يفعل هذا حتى يتحتم عليه أن يصمم وسيلة لتصحيح الخصائص الناقصة أو الاستعاضة عنها دون الاضرار بما هو غير ملائم ولا جيـــد •

ومهما تكن المشاكل التى تواجه المخرج ، فعليه مسئولية حلها • ولما كان هو مرشد المشاهدين وناصحهم فعليه أن يقرر ما يحتاج اليه الموقف من ناحية الحركة أو العمل الدرامى ، كى يؤكد الحـــوار أو يزيد فى تأكيده ، ويقوى نصوص القصة ، ويوضح القيم الدرامية ، أو يقوم العـــلاقات بين الشخصيات ، وبذا يمد المسرحية بالشكل الذى يراه مناسبا لأن تظهر به • وبعد أن يقرر نمط السرعة والايقاع المناسب ، ويحتفظ به ، يجب أن يكون بوسعه أن ينقل الى المتفرجين كلا من الحالة والجـــو المسرحى المطلوبين ، ويجعل من الميسور للممثلين أن يقوموا بالتمثيل فى صدق واقناع • ولن يكون أى عمل من هذه سهلا ، فقد يكون بعضها بالغ الصعوبة • غير انها جميعـا يجب أن تتم ، على الأقل ، بصورة مقبولة اذا كان للاخراج أن يحدث الصدمة العاطفية على المشاهدين ، تلك الصدمة التى جاء كل فرد منهم ، فى بداية المسرحية ، لكى يحصل عليها •

البـــاب العـــاشر

حرفيـــة المخـــرج
الـــكلام

بعد ان ناقشنا الحوار الجيد،وكيف ينظمه المؤلف للحصول على اغراضه الدرامية ، وما هو المطلوب من المخرج عند تنـــــاول الحوار ، فان الخطوة التالية التى سنناقشها ، هى الطريقة التى يجب ان يلقى بها الممثلون الحوار كى ينقل بالضبط معنى المسرحية والانفعال بها ،الى المشاهدين· فيتطلب منا هذا ، فحص الجهاز الصوتى للممثل ، ومشاكله ، وتكنيته (حرفيته) ـ أى كلامه او كلامها ·

قال ستانيسلافسكى ، ذات مرة : « يجب على الممثل ، عندما يظهر فوق المنصة أن يكون كامل التسليح ، وصوته عامل هام من أدواته الابتكارية » ·

وبالطبع ، لن يكون الممثلون المبتدئون كاملى التسليح فى أية ناحية ـ وبالطبع ، ليس فى ناحية اصواتهم · مع ذلك ، فمن واجب المخرج أن يعمل على كامل تسليحهم قدر الامكان ـ وخصوصا فى اصواتهم · ولاتمام هذا يجب على المخرج أن يكون ملما ببعض المبادىء الأساسية لاحداث الصوت ، وعلى علم بالمشاكل التى يحتمل ان تواجه ممثليه ، وأن تكون لديه فكرة واضحة عن أهدافهم ·

فاولا ، يجب أن يعرف المخرج كيف يحدث الصوت · فعنـــدما يخرج الهواء من الرئتين (فى حركة الزفير) ، يمر خلال القصبة الهوائية الى الخارج عند شفاة الحنجرة (أنظر شكل ١٠ ـ ١) · وهذه الشفاة هى ما يعرف بالحبال الصوتية · فعندما تشد هذه الحبال الصوتية أو تتوتر ، يجعلها الهواء الخارج بينها ، تتذبذب محدثة صوتا · وبتنويع توتر هذه الحبال الصوتية يستطيع المتكلم تغيير درجة الصوت The sound pitch · وفى العادة ، لا يكون هذا الصوت قويا ، ولكن يمكن تقويته بزيادة الضـــغط من الرئتين ، أو يضخم بواسطة التجاويف cavities أو تراكيب العظام bone structures فى الرأس والحلق والصدر ، المعروفة باسم «المصوات

resonators » أو أعضاء تقوية الصوت · وبعض هذه الأعضاء ثابت، كالأنف والجيوب أو التجاويف ، فلا تتغير حجما ولا شكلا · أما البعض الآخر كالفم والبلعوم والحنجرة فقابلة للتعديل أو التكييف ، يمكن تغيير حجمها وشكلها · هذه هي الأعضاء التي تحدث حروف المد (أو حروف الحركات vowel sounds) · ثم ان الأصوات التي تحدثها الحبال الصـــوتية ، تكونها وتضخمها أعضاء تقوية الصوت · يجب أن تتشـــكل بعد ذلك الى حروف صحيحة (أو الحروف الساكنة) ومقاطع وكلمات ، لانتـــاج كلام مفهوم · ويقوم بهذه الوظيفة اللسان والشفتان ، وتعرف باسم « توضيح الصـــوت articulation » ·

هذه هي الطريقة التي يحدث بها الناس ما يعرف بالكلام المفهوم · فيدخلون الهواء الى الرئتين ثم يطردونه في حجم خاضع للســيطرة خلال الحبال الصوتية المشدودة بالحنجرة ، فيجعل هذه الحبال الصوتية تتذبذب محدثة صوتا · وكلما زاد الضغط هناك وراء الهواء المطرود كان الصوت أعلى · وعلى أية حال ، يقوى الصوت ويضخم بواسطة « مكبر الصوت » أو أعضاء تقوية الصوت · ويتشكل بواسطة أعضاء تقوية أخرى ، وكذلك بواسطة الفم والشفتين ، ثم يخرج في صـــورة مقـــاطع syllables وكلمات ·

ليس المخرج مسئولا عن الطريقة التي يخرج بها الصوت فحسب ولكنه مسئول أكثر عن كيفية ادراك الصوت وتمييزه · هذا ، وللمنصة تأثير مضخم على الصوت ، كما لها تأثير ضخم على الحركات · ففي حالة الكلام ، تكون مواضع الغرابة oddities وعدم المناسبة هي التي تلفت الانتباه · فالكلام الجيد ذو النطق الطبيعي المألوف ، والمقاطع والكلمات الواضحة الأجزاء ، تمر دون أن يلحظها أحد ، اذ هذا هو عن ما جاء المشاهدون ليتوقعوه · أما الكلام الضعيف والركيك ، ذو الكلمات المدغمـــة swallowed أو غير الواضحة النطق badly articulated ، أو النطق الخطـــأ mispronunciations والتـــكوين المعيب faulty inflections فيدركها المشاهدون على الفور ، فاما أن يستاءوا لسماع تلك الأصوات غير السارة ، أو على الأقل ، تشرد أذهانهم عن تفهم مضمون الكلام وعاطفته ، بأن يشغلوا أذهانهم بفك طلاسم ألفاظ الممثل غير المفهومة ·



شكل ١٠ - ١
العدّة الصوتية

يجب على المخرج أن يضطلع باستئصال كل ما يمكنه من الألفـــاظ المدغمــــة slurred words ، والتمتمـــات mumblings ، ونهايات الجمل غير المنطوقة ، وحروف التعقيد اللفظى elided consonants وغير ذلك الألفاظ الغريبة فى الكلام اليومى لمعظم الناس • كما يجب عليه أن يحذف كل العبارات الريفية المستهجنة والكلمات غير صحيحة النطق • ولمراجعـــة النطق الصحيح ، يجب أن يكون لديه معجم جيد موثوق به عند عمل البروفات • وبما أن هناك كلمات معينة يختلف نطقها باختلاف أجزاء الولايات المتحدة ، فيجدر الرجوع الى معجم نطق اللغة الانجليزية الأمريكية (Merriam Webster) لمعرفة النطق الأصلى الصحيح • فالنطق الموضـــوع عليه الحرف "E" (اختصار شرقى) هو عادة النطق الصحيح المتفق عليه عموما ، على أنه النطق الانجليزى المسرحى •

غير أن مهمة المخرج أكثر من استبعاد أخطاء النطق وعيوب الكلام الأخرى ، اذا كان يأمل فى اجابة رغبات كل من المؤلف والمشاهد ، باخراج متماسك وممتع ومرض للعواطف المسرحية المطلوبة منه • كما أن عليه أن يضع فى ذهنه أهدافا ايجابية معينة ، ويجب أن يصر على أن يقوم ممثلوه بكل شىء ممكن لبلوغ تلك الأهداف •

اهداف الكلام الجيد ان يكون مسموعا

Goals of Good Speech To Be Heard

اولها يجب على المخرج ان يعرضه على ممثليه هو أن تكون أصواتهم مسموعة ، ليس لمن فى الصفوف العشرة الأمامية فحسب ، بل ولكل من فى المسرح . هذا اساسى وضرورى جدا .

يستطيع الممثل تحقيق سماع صوته عن طريق ما يعرف باسم « توصيل الصوت الى المستمعين projection » - اى ارسال الصوت بحيث يصل الى من فى الصف الأخير من البلكون . ويتم هذا « بزيادة حجم الصوت increased volume » ، ويحتاج الى مستوى معين هو اقل مستوى صوتى يصل الى ابعد المقاعد فى القاعة ، ولا سيما اذا كانت القاعة واسعة . وتحتاج زيادة الحجم بدورها الى تحسين "improved breathing". والافضل أن يكون التنفس بواسطة الحجاب الحاجز diaphragm كى تمتلىء الرئتان دائما بالهواء لتمدا الصوت بحاجته من الهواء والمحافظة على خروج الصوت الى اخر مقطع من الجملة .

اخذ الحجم المناسب مشكلة تكاد تكون عامة بين الممثلين المبتدئين beginning actors . فاولا ، لم يتعلم هؤلاء كيف يتنفسون التنفس العادى العميق . وثانيا ، يخافون أن يظهروا وهم يصيحون . وبما انهم يتكلمون بصوت اكثر ارتفاعا مما يفعلون فى الحديث العادى ، فهم يخافون أن تؤدى اية زيادة فى الحجم الى الصياح shouting . وللتغلب على هذا الخوف ، على المخرج ان يجعل الممثلين يقولون كلامهم صياحا ، فى بادىء الأمر ، ثم يخفضونه بعد ذلك تدريجيا حتى يصل الى المستوى الملائم .

غير أن توصيل الكلام الى آخر مقعد يتطلب اكثر من زيادة الحجم . يتطلب أن يضع الممثل صوته امام « قناع mask » الوجه حتى تخرج الألفاظ بسهولة من الفم بدلا من أن تضيع فى الحلق أو فى الصدر . كما يتطلب النطق السليم للحروف الصحيحة حتى تترك الكلمات والمقاطع الفم واضحة ومتميزة ومنفصلا كل منها عن الآخر ، بدلا من الاختلاط والاشتباك مما يتطلب النطق الصحيح فتح الفكين Jaws والفم تماما . وان الممثلين غير المتمرنين ليخافون أن يظهروا بأنهم يخرجون الألفاظ من الفم . ولكن

الواقع ، أن هذا نادر الحدوث • فيما يبدو نطقا من الفم فى الحديث العادى، لايبدو وهكذا فوق المنصة •

يستطيع الممثل الماهر ، بواسطة النطق الصحيح والتنفس الملائم ، أن يجعل الهمسة a whisper تصل الى اخر مقعد فى البلكون •

ان يكون مفهوما . To Be Understood

اما المطلب الثانى الذى يجب على المخرج أن يفرضه على ممثليه ، فهو أن يكون كلامهم مفهوما • فمن الممكن جدا أن يكون صوت الممثل مسموعا لكل فرد من المشاهدين بينما لايفهم كلامه سوى ثلثهم • ويجد الثلثان الذين لم يفهموا الكلام ،عدم الفهم هذا مضايقا تماما كما لو كانوا لا يسمعونه اطلاقا۔ والواقع أنهم يشعرون بالمضايقة اكثر مما لو أنهم لم يسمعوه ، حيث أن المعنى يبدو قريبا ، ولكنه يعذبهم بكونه فوق متناول فهمهم • وازاء هذا ، يجب على المخرج أن يفعل كل شيء ممكن لمنع حدوث هذا الموقف •

ولسوء الحظ ، هناك دائما امكان حدوث هذا الموقف ، ولن يستطيع المخرج نفسه أن يدركه • وفى اثناء عمل البروفات ، من المحتمل أن يلم بالنص فلا يلاحظ الخطأ عندما يفشل ممثل فى توضيح معنى كلمة معينة أو جملة بعينها• ولتحاشى امكان حدوث مثل هذا الأمر ، يجدر بالمخرج ، بين آونة واخرى ، أن يستدعى شخصا غير ملم بالمسرحية ، ويطلب منه أن ينتقد كلام الممثلين من حيث قابليته للفهم • وبمجرد أن يعرف المخرج من هذا الشخص أى الممثلين او الألفاظ او الكلام ، لا يمكن فهمه ، يستطيع أن يعمل مع الممثلين المخطئين حتى يصحح الأمر •

يشمل « كون الممثل مفهوما » توضيح معانى المؤلف على مستويين يتميز كل منهما عن الآخر تماما،وهما : «مستوى النص textual level » ، ومستوى ما وراء النص subtextual level • وما يهمنا من مستوى النص ، هو المعنى الحرفى للألفاظ والجمل والعبارات • وما يهمنا من مستوى ما وراء النص ، هو المضمون العاطفى الكامن بين ثنايا النص — أى المعنى المفهوم من وراء المعنى الظاهر للنص ، والشبكة الكاملة للعلاقات والتعصبات والسلوك ، التى قد لا تظهر أبدا فوق السطح •

ففى حالة « مستوى النص » ، يكون الوضوح ، الى حد كبير ، مسألة فصاحة وتلحين inflection ووقفات pauses · وتعنى « الفصاحة » الجيدة ، العناية بالنطق الصحيح لكل حرف وكل مقطع وكل لفظ · وتعنى أيضا انه يجب عدم اطالة حروف المد ، وعدم قطع الحروف الصحيحة · كما تعنى أنه يجب عدم ارغام الكلمات أو المقاطع ، أو « بلعها » أو قطع نهاياتها truncated · وبالاختصار ، تتطلب الفصاحة الجيدة انتباها مستمرا لدقة جميع الأصوات التى تخرج من بين شفتى الممثل ·ولتقرير الدقة النهائية، نرجع ثانية فنوصى باستعمال معجم جيد ـ ويفضل المعجم ذو الرموز الصوتية، الذى وضعته الجمعية الدولية لنطق الأصوات ·

التلحين Inflection

يعنى تغيير درجة الصوت علوا أو انخفاضا ، للحصول على التاكيد ، أو لاضافة نبر صوتى ، أو للدلالة على نهاية جملة أو عبارة · ويمكن احداث التغيير علىخطوات ، أو على تدرج النغمة الصوتية · وتدل الخطوة ، عادة، على تغير الفكرة فجاة ، بينما تدل مرحلة التدرج على اختفاء التفكير فى هـــدوء ·

وبما أن الانجليزية لغة لحنية ، ومن المستحيل تقريبا على أى فرد أن ينطق بجملة واحدة دون أستعمال التلحين · فيستعمله الناس عندما ينهون جملة مع تغير تصاعدى فى درجة الصوت للدلالة على علامة استفهام ، مثل : « اتريدأن يحدث هذا ، حقا ؟ » كما يستعملون التلحين عندما ينهون جملة مع تغير تنازلى فى درجة الصوت ، للدلالة على وقفة ، مثل : « لا اقبل هذا العذر » · ويستعملون التلحين أيضا عندما يحتفظون بالكلمة الأخيرة ، أو بالمقطع الأخير من جملة ، للدلالة على أنهم لم ينتهوا من كلامهم حتى تلك اللحظة ، ويرغبون فى التعبير عن فاصلة بدلا من الوقفة ، مثل « لو كنت فى موقف أستطيع فيه مساعدتك ، ولست فى هذا الموقف فاننى لأشك فى أن اقوم بمساعدتك » ·

كذلك يستعمل الناس التلحين باستمرار ، للحصول على اقصى تاكيد ، وكذلك الحصول على اقل تاكيد ، وبذا يوضحون المعنى · فمثلا ، لنـــاخذ

هذه الجملة : « لم أقل أبدا انه شيوعى » . وبمجرد تغيير التلحين من كلمة لأخرى يستطيع المرء التعبير عن التغير الجانبى فى معنى الجملة ، مثل : « لم أقل أبدا انه شيوعى » . فيدل تأكيد كلمة « أبدا » على أن المتكلم لم يقل ذلك اطلاقا . واذا اكد كلمة « أقل » : « لم أقل أبدا أنه شيوعى » . لدلت الجملة على ان المتكلم لم يقل ذلك اطلاقا ، رغم أنه قد يكون فكر فيه . أما : « لم اقل أبدا انه شيوعى » ، مع تأكيد ضمير الغيبة (الهاء) ، فيدل على أن المتكلم لم يفكر فى انه شيوعى على الرغم من اعتقاده يقينا ، ان أخاه شيوعى « ولو قال : لم اقل ابدا انه **شيوعى** » . مع تأكيد كلمة شيوعى ، لدلت الجملة على أن المتكلم قد يشتبه فى أن أخاه لص أو مغتصب أو قاتل ، ولكنه لا يشتبه قط فى كونه شيوعيا . وهكذا يستطيع التغيير البسيط فى التلحين أن ينتج تغييرا كبيرا فى المعنى .

الوقفـــــات Pauses

كذلك **الوقفات** Pauses ، أدوات هامة للحصول على توضـــيح النصوص . وتستعمل الوقفات لأغراض شتى : فكثيرا ما يستعملها المـؤلف ليضم الألفاظ معا فى جمل أو فى عبارات ، للتعبير عن فكرة واحدة أو عن التفكير . وعندئذ يستخدم علامات الترقيم لهذا الغرض . وأحيانا يدخلها الممثل فى نهاية جملة لغرض التنفس . وأحيانا أخرى ، يدخلها الممثل أو المخرج للحصول على التأكيد ، مثل : «والآن ، أعطيك ... يا مستر جونس» .

اذن ، يتوقف الوضوح على مستوى النص ، الى حد كبير ، على العناية بوضوح النطق بكل كلمة أو مقطع ، وتأكيد الألفاظ أو المقاطع الهامة ، عن طريق تغيير درجة الصوت ، أو التلحين ، وعن طريق جمع الكلمات معا فى جمل أو عبارات ، باستعمال الوقفات . ولن يجد الممثلون المسيطرون على هذه الأدوات الثلاث ، لن يجدوا صـــعوبة كبيرة فى توضيح النص لأية مسرحية .

أما التوضيح على « مستوى ما وراء النص » ، فموضوع آخر . فهنا تواجه المخرج والممثل مشكلة أن يحدد بالضبط ما هو المعنى الكامن الوراء النص ، قبل أن يستطيعا تصميم أفضل الطرق لنقل المعنى الى المشاهدين. ففى المسرحية ، كما فى الحياة الواقعية لا يقول الناس دائما ما يقصدون .

فالواقع أنهم قد يقصدون ، بالضبط ، عكس ما يقولون · وفى هذا المعنى ، يتكلمون بكلام ذى وجهين أو ذى معنيين · فتقول ألفاظهم شيئا ، بينما هم يقصدون ، فى الواقع ، شيئا آخر يختلف تماما عما يقولون · ولنأخذ ، مثلا ، خطبة مارك انطونى عند دفن قيصر :

أيها الأصدقاء ، أيها الرومان ، أيها المواطنون ، أعيرونى آذانكم :
جئت لأدفن قيصر ، لا لأمدحه ·
فما يفعله الناس من شرور ، يبقى بعدهم ،
وغالبا ما يدفن الخير مع عظامهم ،
اذن ، فليكن هذا فى حالة قيصر · فبروتوس ،
النبيـــل ،

قال لكم ان قيصر كان طموحا ،
فان كان الأمر كذلك ، لكان خطأ مؤسفا ،
ولكان قيصر قد أجاب عليه اجابة مؤسفة ·
هنا ، من بعد اذن بروتوس والباقين —
لأن بروتوس رجل شريف ،
وكذلك هم جميعا ، كلهم شرفاء —
جئت لأتكلم فى جنازة قيصر ·
كان صديقى ، وكان وفيا لى ، وعادلا نحوى ،
غير أن بروتوس يقول ، انه كان طموحا ،
وبروتوس رجل شريف ····

من الجلى أن هذه الخطبة مليئة بالتهكم ، فيقول مارك أنطونى شيئا فى الألفاظ نفسها ، بينما هو يقصد شيئا آخر يختلف عن معانى الألفاظ ، تمام الاختلاف · وبالطبع ، عند الاخراج ، يترك للممثل توضيح معنى الكلمـات نفسها ، والمعنى الذى يقصد أن يقوله مارك انطونى · فاذا أخفق الممثل فى هذا ، قام المخرج بتوضيحه ، أو بمعنى آخر ، يضع المؤلف النص ، فيقـوم الممثل بابراز ما وراء هذا النص ، وينتظر منه انجاز هذا ، باذلا أقصى جهد ، عن طريق تأكيد بعض الكلمات الأساسية key words ·

يقول ستانيسلافسكى فى «بناء الشخصية» ، «تأكيد النبرة accent هو الاصبع المشيرة ، انه يفصل الكلمات الرئيسية فى جملة أو فى وزن شعرى · تجد فى هذه الكلمات المؤكدة بالنبرة ، روح ما وراء النص وقصده الخفى ، وهدفه السامى » ·

والكلمات الرئيسية فى خطبة مارك أنطونى واضحة ، وهى : «أمدحه» ، « النبيل » ، « يقول » ، « طموح » ، « شريف » · هذه هى الكلمات التى يجب فصلها وابرازها ويجب على الممثل أن يؤكدها بالنبر ، لكى يوضح ما يشعر به مارك انطونى فعلا ، على أنه ، بالضبط ، عكس ما يقوله · فعندما يقول مارك أنطونى ، انه جاء ليدفن قيصر ، لا ليمدحه · ينبغى للممثل أن يبين انه يريد أن يقول العكس بالضبط · وعندما يقول ان بروتوس اتهم قيصر بالطموح، فانه يريد من زملائه الرومان ، أن يفهموا أن بروتوس هو الطموح حقيقة · وعندما يشير الى بروتوس وشركائه على أنهم جميعا شرفاء ، فانه يريد أن يفهم سامعيه ، أنه يعتقد يقينا أنهم معدمو الشرف وخائنون · وبما أن مارك أنطونى لا يشعر بالقوة الكافية لأن يعبر عن اعتقاده فى صراحة بعبـــارات مباشرة ضد بروتوس وشركائه المتآمرين · فقد اضطر الى قول ما يقصده بطريق غير مباشرة أو بما يعرف بالكناية العرضية insinuation · فرغم أنه لا يستطيع أن يتحـــداهم فى ذلك الوقت ، فانه يريد أن ينبه زملاءه الرومان ويوقظ ضمائرهم نحو طبيعة من قتلوا قيصر ، كى يستعد الرومان للقصاص منهم عندما يحين الوقت المناسب · فالطريقة الوحيدة التى يحقق بها غرضه – أى أن يقول ما يريد أن يقوله ، ولكن بالفاظ لا تجعله مسئولا عما يقول – هى عن طريق التهكم irony والكناية العرضية أى بالقاء الكلام الى عرض أو ناحية · والطريقة الوحيدة التى يوضـــح بها الممثل ما يقصده مارك انطونى ، هى بواسطة التأكيد بالنبرات ·

اذن ، فتوضيح ما وراء النص هو ، الى حد بعيد ، مسألة تأكيد · ويتم هذا التأكيد عادة بتنغيم كلمات أو جمل معينة بطـريقة خاصة ، أو باستعمال الوقفات ·

التنغيم Coloring or intonation

يشـــمل التنغيـــم مجمـــوعة متنـــوعة من « الحيـــاكات »

الصوتية vocal embroidery · ويتضمن عادة تغيير درجة الصـــــوت أما علوا واما انخفاضا ، كما يتضمن زيادة حجم الصــــوت volume أو انقاصه ، والتناقض فى الشدة ، وتغيير السرعة أو الايقاع · والغرض منه دائمـــا أن يجعل الكلمات أو الجمل تحمل من معنى ما وراء النص ، اكثر مما تستطيعه الكلمات غير المنغمة · ولنأخذ مثلا ، السطر الشـــهير الـذى قالته ماى وست Mae West : « لماذا لا تأتى لتزورنى ، فى وقت ما ؟ » فليس هذا السطر فى الصفحة المطبوعة أكثر من دعــــوة ودية الى المجىء لزيارتها بيد أنه مع التنغيم الذى أعطته اياه ، تبدو الدعوة تحمل فى طياتها الكثير من الوعود ·

أو خد ، أيضا ، كلمة « العدالة » · فعندما يقولها قاض جلس فى كرسى القضاء ثلاثين عاما كلها خدمة مشرفة ، فانها تحمل هالتها من الجلال أو الاحساس بالعظمة · و « العدالة ! » اذا قالها ثائر يرتاب فى وجودها ، فمن المحتمل أن يعطيها نغمة التهكم a sneer · وكلمة « العدالة ···· ! » عندما يقولها متهم مسجون عن جريمة لم يقترفها ، فغالبا ما تقال مع علامة استفهام : « العدالة ···· ؟ » ففى كل حالة ، يجب ان تبين الطريقة ، التى تقال بها الكلمة ، شيئا عن المتكلم ـ مثل سلوكه ازاء المجتمع ودساتيره ، أو رأيه فى نفسه ، واتجاهاته الأخلاقية أو الفلسفية · وبذا تساعد ، بطبيعــــة الحال فى تفسير ما وراء نص المسرحية ·

الوقفـــــات Pauses

عنـــدما تســـــتعمل الوقفـــات للحصـــول على تأكيـــد ما وراء النص وتوضيحه ، فانها تختلف عنها اذا استعملت لتجميع الكلمات فى جمل متماسكة أو عبارات مترابطة · وهذه الوقفات يدخلها الممثل أو المخـــرج لأسباب درامية أو سيكولوجية بحتة · وعادة ما يتردد الممثلون غير المتمرنين، بطبيعتهم ، فى استعمال « الوقفات السيكولوجية psychological pauses لأنهم لم يتعلموا ، بعد كيفية ملئها بالعمل التمثيلى البارز · انهم يخـافون أن تتحول الوقفات الى توقفات منصبة يستاء منها المشاهدون ·

أما الممثلون المتمرنون الذين اكتشفوا قيمة هذا النوع من الوقفـــات،

ولاحظوا كيف يمكنهم جعله ممتعا ، فلا يترددون اطـــــلاقا فى استعماله ٠ عرفوا أن بوسع الوقفة ، فى المناسبات ، أن تكون ذات فائدة عظيمة فى ايضاح ما وراء النص ، اكثر من اية اداة أخرى يمكنهم استخدامها ٠

واليكم ، مثلا ، هذه الفقرة من الفصل الختامى لمسرحية هيدا جابلر ٠ يقول القاضى براك لهيدا ، انه رأى المسدس الذى أطلقه ايلرت لوفبورج على نفســـــه :

هيدا : أهو معك ؟

براك : كلا ، انه لدى الشرطة ٠

هيدا : ماذا ينوى الشرطة أن يفعلوا به ؟

براك : يبحثون حتى يعرفوا صاحب المسدس ٠

هيدا : أتظنهم سينجحون فى معرفته ؟

براك : كلا ، يا هيدا جابلر ، لن يعرفوه طالما أننى لا أقول شيئا ٠

فلو قيل سطر هيدا الأخير ، مباشرة ، بعــــد تقدير براك لما سيفعله الشرطة ، لصار مجرد استفهام عن امكان معرفة الشرطة لصاحب المسدس ٠ واذا سبقت سطرها وقفة ، وقد تكون وقفة طويلة ، اتخذ هذا السطر صفة سؤال مباشر للقاضى براك : هل ينوى التبليغ عنها ؟ وبالطبع يظهر ، بطريق غير مباشر ، خوفها من ذلك الرجل وعدم ثقتها به ٠ وبهذه الطريقة تستعمل الممثلة الوقفة لايضاح ما وراء نصوص المسرحية ٠

لما كان كل اهتمام المخرج ، عند تناول ما وراء النص ، موجها نحـو النبر والتاكيد ، تواجهه أحيانا مشكلة « اقلال الأهمية deemphasis » فلما كان المؤلفون لا يكتبون دائما مسرحيات تصل الى حد الكمال ، فانهـم يضعون أحيانا كلمات او جمل او عبارات ، أو حتى كلاما برمته ، ما كان يجب وضعه ٠ فهذه الكلمات والجمل ونحوها ، غير ذات موضـــــوع ، ولا ذات شخصية ، كما انها مضللة ، أو مناقضة لشىء ما سبق حدوثه أو ســــيحدث فيما بعد ٠ وبما انه يستحيل حذف ذلك السطر المسىء ، لداعى استمرار العدل، فان المخرج يعمد الى اقلال اهمية ذلك السطر بدلا من تاكيده ٠ ولتنفيذ ذلك ، قد يتحتم عليه قلب الطرق التى يستعملها ، للحصول على التاكيد٠٠ فقد ينقل الممثل المقصود الى منطقة ضعيفة بالمنصة ، أو يضعه فى مستوى أكثر انخفاضا

من المستوى الذى كان فيه ، أو قد يطلب منه أن يتخذ وضعة جسم ضعيف • وقد يسند اليه بعض العمل الدرامى الذى يشرد ذهن المشـــاهدين عن كثرة الانتباه الى السطر الذى يقال ، أو قد يطلب من الممثل مجرد أن يقرأ السطر فى قليل من الشدة والتلحين قدر الامكان _ وبمعنى آخر ، أن يقرأه بغير تأكيد وهناك أمر واحد يجب على المخرج الا يفعله ، وهو أن يطلب من الممثل أن يدغم السطر أو يتمتم كلماته _ فهذا يسترعى انتباه المشاهدين اليه على الفور ، حتى أولئك الذين لم يستطيعوا فهمه ، يسألون فى الحال : « ماذا قال ؟ »

أن يكون ممتعـــا To Be Pleasing

المطلب الثالث الذى يجب على المخرج أن يفرضه على ممثليه ، هـــو أن تكون أصواتهم ممتعة ، أو على الأقل سارة • وهذا لا يعنى أن الممثل يجب أن يتكلم فقط بصوت واضح ذى جرس سمعى مقبـول ، دون شخط snarl ولا صياح shout ولا صراخ scream أو ما يعكر صـــفو السطح الهادىء لالقائه • انه يعنى ، ببساطة ، أن يكون صوت الممثل فى معظم وقت وجـــوده على المنصة ، جيد الصفة حســـن الموضـــع مقبول التشكيل well-modulated وزاخرا بالتنوع فى الحجم والتلحين والتنغيـــم والسرعة •

من الجلى أن المخرج لا يستطيع الحصول على هذه النتائج الا بكثير من الجهد • يجب أن يقوم الممثلون أنفسهم بمعظم العمل ، ومع ذلك ، فاذا كان المخرج ملما بمشاكل ممثليه وبامكانياتهم ، فقد يمكنه أن يعمـــل أكثر مما ينتظر منطقيا ، أو على الأقل ، يستطيع اجتناب ضياع الوقت فى محـــاولات غير مثمرة •

صفة الصوت أو الطـابع Voice quality or timbre

عامل هام فى مقدرة الصوت على امتاع الأذن • ولسوء الحظ ، هـو أيضا العامل الأقل قبولا للتحسين • فلبعض الأصـــوات ، بسبب مرض أو بطبيعتها ، صفة الخشونة _ وهى ما يعبر عنها بالمصطلح « حافة غيـر سارة an unpleasant edge » _ ولا يستطيع صاحب هذا الصوت أن يفعل شيئا نحو ذلك الطابع أو الصفة • وربما كان أفضل طريق يتبعه المخـــرج

هو عدم وضع ممثل بهذا العيب فى هيئة التمثيل ـ وعلى الأقل ، يجب الا يضعه فى دور كبير يتطلب وجوده على المنصة طـــوال الجـــزء الأكبر من المسرحية • وحتى لو اعطى دورا غير عاطفى حيث يظن صـــوته ميزة فمن المحتمل أن يصير مصدر اســـتياء أو مضايقة للمشـــاهدين قبل أن تنتهى السهرة •

الوضع الصحيح . Proper placement

من ناحية أخرى ، هدف ممكن التحقيق • فاذا كان الصوت عاليـا جدا ، أو منخفضا جدا ، امكن بالتمرينات المناسبة جعله يتخذ وضعا اكثـر مناسبة من الناحية العملية • ويجد معظم الناس نغمة الصوت المتوسـطة ، اكثر النغمات امتاعا • اذ تميل النغمات العالية الى أن تصير انفية شديدة أو حادة أو « مسرسعة shrill » • اما النغمات المنخفضة lower notes فتميل الى أن « تبتلع » فى الحلق أو فى الصدر • ومع ذلك ، يفشل كثير من الممثلين فى انتهاز فرصة الافادة الى اقصى حد من المدى العظيم الكامن فى أصواتهم المعتـــدلة النغمة • انهـــم يقتصرون على ثلاث أو اربع « نوتات notes » ، وقبل انتهاء العرض ، يبدءون فى أن تكون أصواتهم على وتيرة واحدة فى اذان المشاهدين ورغم هذا ، فبالتشجيع والممارسة يستطيع الممثل المتوسط أن يساعد على توسيع مداه القابل للاستخدام الى سبع «نوتات» أو ثمان ، وغالبا ما يستطيع الى اكثر من ذلك ولا يزيد هذا فى مرونة صوت الممثل فحسب ، بل ويزيد فى مداه العاطفى أيضا •

الرنين . Resonance

كذلك الرنين خاصية هامة من خواص الصوت الممتع • فبطبيعة الحال، لجميع الأصوات قدر معين من الرنين ، والا لما سمعت هذه الأصوات اطلاقا• وهناك أصوات معينة ذات نغمات زائدة كثيرة ، وذبذبات reverberations تجعلها متعة للأذن •

والذين حباهم الحظ بأصوات رنانة طبيعيا ، ليسوا بحاجة الا الى القليل جدا من تحسين صفات أصواتهم • أما من لم ينالوا هذا الحظ ، فيمكنهـم

تحسين أصواتهم بالتمرين وبالممارسة ، وهكذا يفعـــلون الكثير لتصـــحيح ما لديهم من نقص أو عيب · ومشكلتهم العادية ، هى أنهم لم يتعلموا الى اين يوجهون الأصوات التى تنتجها حبالهم الصوتية لتحدث افضل ما يمكن من الرنين · ولما كانت شتى التجاويف أو التراكيب العظمية ، بسبب اختــلاف احجامها واشكالها ، تحدث رنينا مختلف الذبذبات ، فانها تختلف فى احداث النغمات الزائدة · ونتيجة لذلك ، فالشخص الذى يجعل كل اعتماده عــلى الرنين · ولما كانت شتى التجاويف أو التراكيب العظيمة ، بسبب اختـــلاف حادا ، أو غير منتظم وغير ممتع · لن ينتفع من الاجادة التى يمكن اضافتها الى صوته بواسطة التجاويف أو الجيوب الأنفية وعظام الجمجمة ·

ولاكتشاف امكانيات التحسين ،ما على المرء الا أن يقفل فمــه ويطن (يزن hum) ، وبذا يكتشف ان بوسعه أن يوجه مختلف النغمات الى مختلف أعضاء الرنين ، فى الحلق ، والرأس · ويعلم عندما يعرف مواضع أعضاء الرنين الصحيحة ، بالذبذبات الشديدة التى تحس بها فى تلك المنطقة· وبمجرد أن يتعرف على أعضاء الرنين الصحيحة ،يمكنه بالتمرين أن يوجه النغمات الصحيحة تلقائيا ، نحو أعضاء الرنين الصحيحة · وبالطبع ، يعمل هذا على تحسين الرنين الكلى لصوته ، تحسينا كبيرا ·

غير انه ربمــا كان اكثر الخصائص المطلوبة فى صــوت الممثـل هى « التنوع » · والواقع أن التنوع هو الهدف الذى يجب أن يوجه اليه معظـم العمل على الكلام · انه احد مكونات كثير من المميزات الأخرى · ولن يأتى بكامل قوته وبدون مجهود · انه نتيجة كل من الممارسة والتمرين ·

لا يمكن الحصول على التنوع الا اذا اكتسب الممثل مرونة كبيرة فى استخدامه لحجم الصوت والتلحين والتنغيم والشدة العاطفية ، يجب أن يبذل جهدا كبيرا لتنمية مدى واسع فى درجة الصوت ، والقدرة على اســتعمال صوته بنجاح على مدى طويل · يجب أن يكتسب القدرة على التنفس العميق، والسيطرة على اخراج النفس بمهارة وبمقدرة فنية · يجب أن يكون قادرا على اخراج صوته عاليا بشدة ، أو امساكه فى هدوء للتعبير عن كل فرق طفيف أو درجة احساس قد يحتاج اليه المؤلف ، ولا يمكن أن يقال ان صوت الممثل ذو تنوع حقيقى ، الا اذا اكتسب الممثل المرونة لمواجهة كل هــذه الطلبات ، وعندئذ فقط ، يصبح صوته قادرا على تلبية كل ما يطلبه منه فن التمثيل ·

بالكلام ، وبكل الوسائل ، يجب على المخرج أن يضع نصب عينيه دائما، الغرض الأساسى من الاخراج ، وهو : أن يسر المتفرجين ، ويثيرهم ، ويحرك عواطفهم • ويجب حذف أى شىء يعترض فهم المشاهدين أو متعة الاخراج • كما يجب اضافة كل ما يزيد فى المتعة أو يسهم فى فهمها • وعلى الاقل ، يجب على المخرج أن يصر على أن يكون ممثلوه مسموعين ومفهومين ـ على كل من مستوى النص ، ومستوى ما وراء النص ـ وان يكون صوتهم سارا ، أو على الاقل ، مقبولا من المتفـــرجين الذين سيحضرون تمثيلهم للمسرحيات الـذين سيقومون بادائها •

الباب الحادى عشر

حـــرفية الممثـــل

العناصر الاســاسية

الممثل كالمخرج والمصمم ، فنان مترجم interpretive artist اكثر منه فنان أصيل original artist ، فهو ينقل الى المشـــاهدين الفاظ المؤلف وأفكاره ومشاعره ، بدلا من الفاظه هو نفسه وافكاره ومشاعره • ولما كان الممثل يعمل فى اطار المفهوم الكلى للمخرج ، وتخطيط المؤلف لشخصياته ، فان عمله هو أن يترجم معنى المسرحية ، وينقل عاطفتها الى المشاهدين •

تختلف علاقة الممثل بالمتفرجين اساسا ، عن علاقة غيره من الفنانين المسرحيين بهم • فهو على اتصال مباشر بالمشاهدين كما انه فى مركز فريد ليتعرف على تاثر المشاهدين بكل ما يقوله او يفعله على المنصة ويقدره • ونتيجة لذلك ، بوسعه أن يغير من تمثيله كى يصحح التاثر الذى يشـــعر به ، أو يزيد من شدته • وهذا الاتصال العاطفى بالمشاهدين هو مصدر قدر كبير من الافتتان المترتب على التمثيل •

وبالطبع ، لا يقوم الممثل بتمثيل فردى a solo performance ، فهو مرتبط بمجازفة تعـــاونية • ولذا كان مقيدا جدا فى التغييـــرات التى يمكنه أحـــداثها • فاذا عبر ، فى تمثيله ، باكثر من تغيير قليل ، احدث تاثيرا خطيرا فى تمثيل غيره من الممثلين الآخرين • وقد يفسد توقيتهم أو يضـــطرهم الى تغيير قراءتهم لسطورهم ، أو يشوه الشخصيات التى يقومون بتمثيلها او يتلف أو يزعج القيم الدرامية المسرحية ، أو يعوق انسياب وارتفاع الاخراج كله• ولن يكون انتقاد جون دون صحيحا فى أى موضع ، اكثر مما هو صحيح فى المسرح ، اذ قال : « ما من رجل جزيرة ذات التقـــاء ذاتى •••• » لا يعيش الممثل وحده ، ولن يمكنه أن يعيش وحده •

العرض المسرحى مثل الطنافس بالغة الدقة وهشة جدا ،تتكون من بلايين الخيوط والالوان ، ويلزم اعادة نسجها فى كل ليلة • وقد يفســـد نسيجها ورسمها فسادا خطيرا ، وربما تتلف بالحذف وليد سوء التفكير أو بالتغييرات

غير المناسبة التى يقوم بها ممثل غبى أو سيىء الفهم · يجب تحديد الاطار الأساسى لتمثيله تحديدا دقيقا فى البروفة ، وعليه أن يتبع ذلك الاطـــار بدقة فى التمثيـــل الفعلى ، اذا أريد للاخـــــراج ان يتصف بالجودة والتماسك والجمال والقوة العاطفية التى وضعها له كل فرد منذ البداية ·

مهمـــة الممثل The Actor's Responsibility

مهمة الممثل واضحة جدا اذا اقتصرت على أسسها الأصلية · فأولا : ينتظر منه أن يخلق صورة كاملة للشخصية الموكول اليه تصويرها · وهذا لا يعنى مجرد صورة كروكية a rough sketch لتلك الشخصية ، وانما صورة كاملة التفاصيل بالحجم الطبيعى الحى · وبالطبع ، اذا ظهر الممثل كالحمال الذى يحضر أمتعة السيدة الأولى ، فقد يجد من العسير عليه خلق صورة كاملة ، ولكن يجب أن يكون هدفه باستمرار خلف تلك الصورة · يجب أن يحاول ، ما استطاع ، خلق صورة واضحة جدا للشخصية ، بأية مواد أعطاه المؤلف اياها ، كى يستطيع المتفرجون التنبؤ بالمســلك المحتمل لتلك الشخصية ، فى أى موقف معين ، تقريبا ·

وثانيـــــا : يجب أن تطـــابق الصـــــورة التى يقدمهــــا الممثـــل ، المتطلبـــات الدراميـــة للمسرحيـــة ، أو مفهـــوم المخرج لتلك المتطلبات ان كان هناك فرق · ومهما تكن الصـــورة ، التى كونها الممثل ، جميلة ، ومهما تكن الزخارف والفروق التى قام بها بدقيقة ، فانها ان لم تلائم المسرحية أو فكرة المخرج عن المسرحية ، غدت عديمة القيمة تماما · والواقع انها قد تكون ضارة كل الضرر ، اذ يحتمل أن تضلل المشاهدين فيما يختص بالعلاقات بين شخصيات المسرحية والقيم الدرامية ، وبذا تجعل من المستحيل على المخرج أن يحصل على الصدمة العاطفية المطلوبة ·

وثالثا : يجب على الممثل أن يضع فى ذهنه أنه ، لا يحاول فقط تصوير العاطفة التى يشعر بها فى أى وقت معين ، ولكن لتنتج تأثيرا عاطفيا لدى النظارة ·

وســـيلة الممثل : The Actor's Medium

عندما يحـــــاول الممثل بلوغ الأهداف الثـــلاثة فانه يعمل بموارد محدودة · فليس لديه سوى نفسه يبنى عن طريقها · فهو الفنان والوســيلة

معا ، أن عقله وخبرته وخياله وقدرته على أن يشعر ويفهم ، هى التى ستمكنه من فهم الشخصية التى سيصورها للمشاهدين ، ويجسمه وصوته ، يجعل ذلك الفهم مرئيا ومسموعا ٠

اذا اراد الممثـل ان يامل فى النجاح ، فعليه أن يتعلم كيف يستخدم أدواته ومواده، ويفيد منها الى اقصى حد٠ وكما يجب على المصور painter أن يعـرف كيف يخلط بوياته ليعطى اللـون الذى يريده لتصـوير غروب الشمس فى الصـحراء ، او كيف يخلط الالوان ليحصـل على صورة نور القمر على سطح الماء ، كذلك على الممثل ان يعرف كيف يستخدم صوته وجسـمه للحصول على الآثار التى يريدها : الحقـد أو الغضب أو الحب أو الدهشة أو الخوف أو البهجة أو الشفقة أو تانيب الضـمير أو الفزع ٠ فالطريقة التى يستعمل بهـا الممثل وسـيلته للتعبير ، هى تكنيته (حرفيته) والمهارة والخيال والتنوع التى يستعملها بها هى وسيلته كفنان٠

سنقتصر ، فى هذا الباب ، على تناول الطريقة التى يستخدم بها الممثل وسائله للتعبير ٠ والواقع اننا سنقتصر ، الى حد بعيد ، فى مناقشتنا ، على المبادىء الأولية التى يجب أن يستوعبها كل ممثل قبل أن يستطيع الظهـور فوق المنصة ، ويأمل فى خلق الأثر الذى يرغب فى الحصول عليه ٠ وسنتناول فى الباب التالى أسلوب الممثل فى اداء دوره ـ أى الطريقة التى يحلل بها الدور لكى يحدد أى الانطبـاعات يريد خلقه ، والطـريقة التى يكون بها الشخصية من المواد التى تعطى له ٠

المسلك فوق المنصة Stage Conduct

قبل أن يصعد الممثل المنصة ، يجب ان يلم الماما تاما ، هو ومن معه فى الاخراج ، على الأقل ، بالقواعد الأساسية التى تجعل من الممكن له أن يتصل بالمخرج فى سهولة ، وان يعمل بنجاح وانسجام مع الممثلين الآخرين، وينقـل افكـار المؤلف بدقـة الى المشاهدين واذا اخـذت هـذه القواعد والخبرات معـا ، صـارت هى القواعد الأسـاسية لمهنة الممثل ٠ تتالف منهـا مجمـوعة قواعد السـلوك ، التى تحكم سـلوك الممثـل طيـلة وجـوده فـوق المنصـة واثنـاء البروفة وابان التمثيـل

الحقيقى. ولغرض المناقشة ،يمكن تقسيم هذه المجموعة الى قسمين : « بدنى physical » ، وهو ما يختص باستعمال الجسم ، و « صوتى "vocal » ، وهو ما يختص باستعمال الصوت .

المسلك البدنى Physical Conduct

لما كان الممثل لا يملك غير نفسه لينقل الأفكار والعواطف الى المشاهدين، يجب ان يبذل جهده طول الوقت ليكون على صلة بصرية مع المتفرجين . فاذا لم يستطع المشاهدون رؤيته ، فلن يكون بوسعهم معرفة ما يحاول نقله اليهم ، اما بجسمه أو بصوته . ولكى يجعل نفسه ظاهرا أمامهم ، يجب عليه أن يتأكد من انه لا يعوق قدرة ممثل آخر على اظهار نفسه للمتفرجين. وهذا يعنى ان يكون الممثل دائم الحذر والا يحجب ممثلا آخر عن ابصار المتفرجين ، ولا أن يقوم بحركة أو عمل لا داعى لهما يشرد انتباه المشاهد فى الوقت الذى يجب أن يتركز انتباههم فيه على الممثل الآخر .

الحجب Covering

يحجب الممثل عندما تنقطع رؤيته عن اى عدد كبير من المشاهدين ، وعموما فمن واجب الممثل الموجود فى منطقة أمامية بالمنصة (اى الممثل الاقرب الى المشاهد) ، أن يحاذر ، فلا يحجب ممثلا فى منطقة خلفية بالمنصة . واذا لم ينتبه الممثل الموجود بالمنطقة الأمامية الى انه يحجب زميله ، فعلى الممثل الموجود بالمنطقة الخلفية أن يحاول ايجاد أى عذر ليتحرك (أو يتسلل steal) الى موضع آخر لا يحجب فيه ، على الأقل ، اثناء دوره فى الكلام . وعادة لا يكون الحجب مشكلة كبيرة لدى الممثلين المتمرنين. فكل منهم يحترم ، حق غيره فى البقاء مرئيا . اما الممثلون غير المتمرنين ، فيجب عليهم أن يراعوا ، بنوع خاص ، عدم حجب غيرهم . فلا شىء يضايقك مثل أن يكون هناك شخص ما واقف امامك عندما يأتى دورك فى الكلام .

الستر Masking

يريد المخرج أحيانا أن يجعل ممثلا يحجب ممثلا آخر ، أو يحجب قطعة من العمل التمثيلى . ويعرف هذا الحجب ، باسم « الستر "masking" . ويستخدم الستر عادة ، لمنع المشاهد من رؤية شىء قد يكون ضارا بخداع

ايحائه بالحقيقة : مثل سكين لا تغيب حقيقة فى جسم الهدف ، أو قبضة يد لا تصيب فك الهدف حقيقة ، أو جثة ما زالت تتنفس بوضوح • كما يمكن استعمال الستر لحجب انشطة اخرى لم يرها المشاهد ، مثل : اضاءة مصباح كهربى تاخر عامل الكهرباء فى اضـــــاءته ، او تشغيل جهاز الراديو او فونوغراف لمطابقة الصوت على الحركة • وبمعنى آخر ، بينما الحجب عمل يستاء منه كل شخص تقريبا ، فى المسرح ، فان الستر عمل الغرض منـه نافع وتكوينى •

لفت النظر الى شىء آخر Misdirection

يلفت المخرج النظر احيانا الى شىء آخر ، بدلا من الستر ، أى أنه يعد مكانا يلفت النظر بحدوثه فى جزء من المنصة ، بينما العمل التمثيلى ، الذى لا يريد أن يلحظه المتفرجون ، يحدث فى مكان اخر من المنصة • ويستخدم « لفت النظر الى شىء آخر » ، لحجب الظهور المفاجىء أو الاختفاء المفاجىء لشخصية ما ، كما فى الفانتازى ، او تحول شخصية من حالة الى اخرى ، كما فى قصص الأشباح،ولكى يكون لفت النظر الىشىء آخر عظيم الأثر يجب على جميع الممثلين المشتركين فيه ، أن ينفذوه بغاية الدقة وبعناية •

أوضاع الجسم Body positions

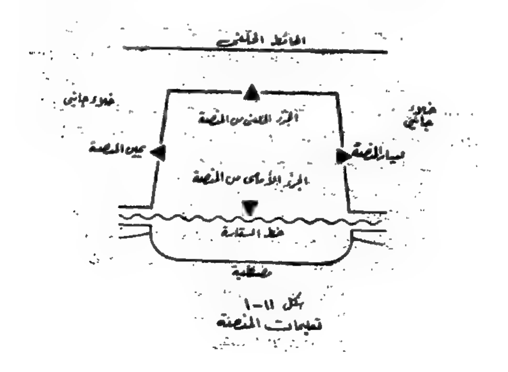
عند مناقشة أوضاع الجسم ، يجب أن نميز بين أوضـــــاع الجسم بالنسبة الى المشاهد ، وأوضاع الجسم بالنسبة الى الممثلين الآخرين • كما يجب أن نتأكد من أننا نفهم معانى كلمات وجمل معينـــــة من المصطلحات الخاصة بالمنصة •

تعطى تعليمات المنصة دائما ، من حيث وجهة نظر الممثل وهو يواجه المشاهد • فيمين المنصة stage right معناه يمين الممثل وهو متجه نحو المشاهد ، ويسار المنصة stage left هو يسار الممثل فى ذلك الوضع • والجزء الخلفى من المنصة upstage معناه الجزء البعيد من المشاهد، والجزء الأمامى downstage يعنى جزءها المواجه للمتفرجين (أنظـــر شكل ١١ ــ ١) ، والمصطلح « يتحرك الى الخلف

'to move up « معناه التحرك بعيدا عن المشاهد ، والتحـــرك الى الأمـــام 'to move down معناه الاتجاه نحو المتفرجين ، و « يستدير الى المشاهدين "open up" معناه أن يدير جسمه نحو المشاهدين ، و « يستدير (فقط) "close in (or) turn in يعنى أن الممثل يدير جسمه بعيـــــدا عن المشــــــــاهدين ، وعادة ما يكون ذلك نحـــــــو مركز المنصــــــــة او وســــــطها ، و « يتـــــحرك الى الإمام "Move forward" » معناه أن يسير فى الجهة المتجه نحـــوها ، وعادة ما يكون ذلك نحو ممثل آخر ، و « يتحرك الى الخلف "Move backward" » معناه أن يسير فى الاتجـــــاه المضاد ، فاذا ما استوعبنا هذه المصطلحات ، امكننا ان نتصور اوضــــاع الجسم التى يمكن أن يتخذها الممثل بالنسبة الى المشاهد وبالنســـــبة الى الممثلين الآخرين ،

هناك خمسة أوضاع اساسية يمكن أن يتخذها الممثل بالنسبة الى المشاهد ، وسنذكرها مرتبة بحسب قوتها (أى القدرة على لفت الانتباه) وهى كما يلى :

١ ـ الوضع الأمامى الكامل Full front ـ ويكون فيه الجسم والرأس فى مواجهة المشاهدين ،



شكل ١١-١
تقسيمات المنصة

٢ ـ ثلاثة ارباع الوضع الأمامى Three-quarters front (ويسمى أحيانا وضع الربع) ٠

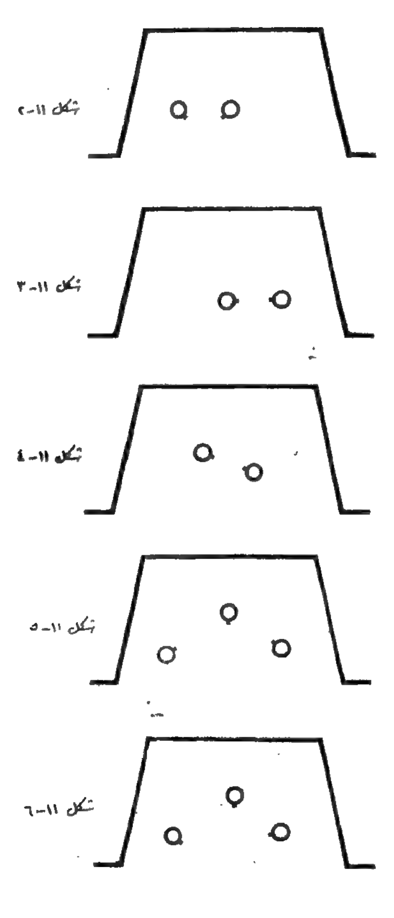
٣ ـ الوضع الجانبى Profile ـ ويكون فيه الجسم والرأس مستديرين عن المشاهدين بزاوية مقدارها ٩٠° ٠

٤ ـ ثلاثة ارباع الوضع الخلفى Three-quarters back .

٥ ـ الوضع الخلفى الكامل ، Full back .

وكل ما عدا ذلك متساو ٠ فالوضع الأمامى الكامل هو اقوى الأوضاع، والوضع الخلفى الكامل اضعف الأوضاع فى القدرة على جذب انتباه المشاهد ومع ذلك ، فكلما ذكرنا فى الباب السادس ، اذا ما تدخلت عوامل اخرى ، كمناطق المنصة ، والتركيز ، والمستوى ، والتناقض ، فقد يصير الوضع الضعيف اقوى من اقوى وضع ٠ فمثلا: اذا وقف رجل فى الوضع الخلفى الكامل فوق مصطبة فى المنطقة الخلفية الوسطى من المنصة ،وفصل عن جميع الممثلين الآخرين بمسافة عدة اقدام من المكان المكشوف ، صار بلا شك اقوى شخصية فوق المنصة ، مهما تكن أوضاع الممثلين الآخرين ٠

تفرض المتطلبات الدرامية لمنظر ما ، الأوضــــاع التي يتخذها الممثل بالنسبة الى ممثل آخر ٠ واذا تساوى ممثلان فى الأهمية ، فى منظر ما ، فمن المحتمل أن « يتقاسما "share » المنظر ، اي انهمـــــا يكونان فى نفس المستوى ، ومكشوفين جزئيا للمشاهد (أنظر شكل ١١ ـ ٢) ٠ واذا تصادف أيضا أن كان المنظر منظر صراع قوى ، جاز ان يمثلاه بالوضــــع الجانبى (أنظر شكل ١١ ـ ٣) ٠ واذا كان احد الممثلين اكثر اهمية من الآخرين ، فمن المحتمل « اعطاء » المنظر للممثل الاقوى ، اى انه يوضع فى خلفية المنصـــة بالنسبة الى الممثل الأقل اهمية (أنظر شكل ١١ ـ ٤) ٠ وبالاضافة الى هذه العلاقات الأساسية ، هناك عدة علاقات جســـدية اخرى يمكن استعمالهـــا لتصوير العلاقات العاطفية بين الشخصيات ـ فمثلا ، يستدير احد الممثلين بعيدا عن الآخر ، أو يقفان ظهرا لظهر ٠ وعلى اية حال ، ربما يكون على المخرج أن يقرر الكيفية التى يمثل بها المنظر ، وعلى الممثلين ان يقبلوا حكمه فيما يختص بأهميتهم النسبية ، ويتخذوا الأوضاع التى يقررها ٠



شكل ١١-٢

شكل ١١-٣

شكل ١١-٤

شكل ١١-٥

شكل ١١-٦

وعندما يكون هناك ثلاثة ممثلين فى منظر واحد ، فان مشكلة التعرف على الشخصية ذات التأكيد الأول ، أو نقل التأكيد من شخصية الى أخرى ، تصبح معقدة بعض الشيء • وبمـــا أنه ليس من الضرورى عادة أن يقف الممثلون فى صف واحد على المنصة (الا فى حالة « الفارس » أو فى المسرحية التـــاريخية) فمن المحتمل أن يقفوا فى نوع ما من المثلث ، على أن يكون الشخص الأكثر تأكيدا فى رأس المثلث (أنظر شكل ١١ ــ ٥) • وبعد ذلك عندما يراد نقل التأكيد من هذا الشخص الى أحد الشخصين الآخرين فيمكن نقله بمجرد نقل وضعى الجسم وتغيير التركيز (أنظر شكل ١١ ــ ٦) •

ومهما يكن الموقف الدرامى ، يتحتم على كل ممثل أن يتـــذكر دائما الا يعمل خلف ممثلين آخرين الا اذا كانت التعليمات الصادرة اليه تنص على ذلك • فعندما يسير نحو خلفية المنصة ، يضطر الممثلون الآخرون الى أن يستديروا بعيدا عن المشاهد لكى يخاطبوه • وهذا ، بالطبع ، يضعف من وضعهم بالنســـــبة الى المشــــاهد ، كما يضعف تأثير ما يقولوه • وفى بعض الحالات ، قد يغير من القيم الدرامية بما يضعف المنظر نفسه •

الوقوف والسير Standing and Walking

كما قلنا فى ابواب سابقة ، يميل كل شيء على المنصة الى أن يتضخم، وذلك لأن المشاهدين يركزون انتباههم اليه ــ الأخطاء والعيوب ، وكل شيء آخر • ونتيجة لذلك تكون الأخطاء فى وقفة الممثل وحركته ، ظاهرة فوق المنصة وأكثر وضوحا من ظهورها خارج المنصة • والواقع أن بعض أخطاء معينة ، قد لا يلحظها أحد خارج المنصة ، ولكنها اذا وضعت فوق المنصـــة صارت واضحة كل الوضوح • ولما كان الكثير من الممثلين والممثلات صـــغار السن ، لا يدركون هذه الحقيقة ، او انها لم تبين لهم ، فانهم يتاضلون من سنوات عديدة دون جدوى •

عند الوقفة الغير صحيحة ، مثلا ، يمكن ان يتغلب عليها كل من ينظر الى التمثيل بجدية • فقد عرف كل فرد ، فى وقت ما ــ فى المدرسة ، أو فى الكنيسة ، أو فى المعسكر الصيفى ــ كيف تكون الوقفة الجيدة • تحتاج الوقفة الجديدة الى رفع الرأس عاليا والقاء الكتفين الى الخلف ، وسحب المعدة الى الداخل ، ودفع الأرداف الى الأمام ، وأن يقع معظم وزن الجسم على مفصلى

القدمين · ولكن ، للأسف ، لايمارس هذه الوقفة الا القليلون · فان معظم الناس يميلون ، بطبيعتهم الى الاسترخاء أو الترهل أو الانحناء أو ابراز الكتفين الى الأمام · وعلى العموم ، يعطى هذا انطباع زكيبة من القمح تركت قائمة فى الجرن ·

انه خطأ جسيم · فيما أن جسم الممثل من الوسائل الرئيسية لاتصاله بالمشاهدين ، فيجب أن يكون مرنا ، وخاليــــا من العيوب والغرائب ، قدر المستطاع·فالممثل ذو الوقفة الجيدة والسيطرة التامة على جسمه قادر بوضعه على أن يمثل اى دور تقريبا ·,لأن من السهل عليه أن يعدل وقفته الجيـــدة اساسا ، وكذلك شكله ليلائما تمثيل أية شخصية يطلب منه القيام بتمثيلها · أما الممثل ذو الوقفة والشكل الرديئين ، فربما ظل معوقا باستمرار ، وربما كانت عيوبه هذه سببا فى قصر استخدامه على الأدوار التى لا تظهر فيها هذه العيوب ، أو تعوق القيام بها ·

كذلك يجب على الممثل أن يهتم ، بنفس الدرجة ، بالمشى الجيد · فيما ان المشى وسيلة قيمة فى ابراز الشخصية ، وجب ان تكون طريقةتعود المشى خالية من التكلف والغرابة قدر الامكان عندئذ يمكن اتخاذ تفاصيل الشخصية المطلوبة باقل صعوبة ، وباقل تعديل فى نمط المشى العادى ·

يجب أن تكون جميع الحركات التى فوق المنصة ــ وخصوصا المشى ــ سهلة ورشيقة ، الا اذا كان هناك سبب درامى يتطلب عكس ذلك · ولكى يكتسب الممثل رشاقة الحركة ، عليه أن يتعلم المشى دون قفز الى أعلى أو الى أسفل ، ودون الانحناء الى الأمام أو الى الخلف ، ودون التأرجح من جانب الى آخر ، كما لو كان سفينة تتارجح تحت الشراع · يجب أن يتحرك الرأس الى الأمام فى ثبات ، وفى نفس المستوى تقريبا · وان يظل جذع الجسم عموديا على الأرض دائما ، وبذا تقوم الساقان والقدمان وحدهما ، بعملية المشى ·

بيد أن عادات المشى الصحيح للنساء ، ليست هى نفسها عادات المشى الصحيح للرجال · فمثلا ، اذا وضعت المرأة عقبيهــا على الأرض أولا ، أعطاها هذا مظهر ثقل الأقدام والحركة المناسبة للمرأة القروية ، أو العاملة

فى المصانع • ولكنها لا تناسب سيدة الطبقة الراقية المثقفة والمدربة على السلوك العصرى • وهذا النوع من النساء ، يضع عادة القدم كلها على الأرض فى وقت واحد ، ثم تثنى مفصل القدم عندما تنقل ثقلها الى الأمام • ولو حاول رجل السير بهذه الطريقة لبدا فى مظهر الخلاعة والافتقار الى الرجولة • أما الرجل ، ففى معظم الأحوال ، يضع عقبه على الأرض أولا ، ثم ينقل ثقله الى الأمام على مفصل القدم ، بطريقة مهذبة ، ودون أن يثنى مفصل القدم أو الركبة • يجب على كل من الرجال والنساء ، فيما عدا كبار السن ، أن يجعلوا أصابع القدم تتجه دائما الى الأمام ، مع وضع القدم على الأرض أمام القدم الأخرى مباشرة • أما فى حالة كبار السن ، فتميل أصابع القدم لأن تتجه الى الخارج ، وتميل القدمان الى الانفصال ، وبذا تعطى هيئة التارجح •

يهدف كل من الرجال والنساء الى التحرك فى سهولة ويسر ، وحيث تمتص قدرة مفصل القدم والركبة على الانثناء ، تغير مستوى الجسم علوا وانخفاضا ، وتسمح للجسم والرأس بالبقاء فى نفس المستوى تقريبا أثناء الحركة ، كما لو كانوا راكبين عربة جيدة نظام الحركة الهندسى على طريق معهد افقى • هذا ، ويساعد تعلم الباليه أو أنواع الرقص الأخرى ، على بلوغ هذا الهدف • واذا لم يتيسر هذا التعليم ، فمن المجدى اتباع تمرين نهاية الدراسة ، وذلك بالمشى مدة ساعة يوميا مع الاحتفاظ بكتاب ثقيل متزنا فوق الرأس • واذا لم ينفع هذا التمرين فى أى شىء آخر ، فانه يجبر المرء على المشى منتصبا دون قفز الى أعلى أو الى أسفل ، ودون التارجح من جانب الى آخر • ومع ذلك ، فهو يتعود مشية صلبة ميكانيكية ، الا اذا روعيت حرية الذراعين والكتفين •

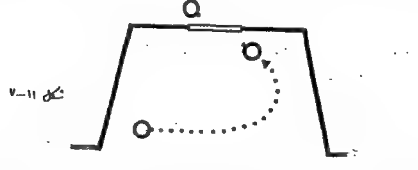
العبور Crossing

عادة ما يذكر السيناريو العبور ، وقد يذكره المخرج • ولعدم ضياع الوقت وتجنبا للارتباك يجب على الممثل ان يعرف بالضبط ماذا ينتظر منه عند العبور • وكما أوضحنا فى الباب السابع ، هناك نوعان من العبور : العبور المباشر direct cross ، ويسير فيه الممثل مباشرة ، فى خط مستقيم، الى الشخص أو الى الشىء المقصود أن يتجه نحوه • والعبور المنحنى curved cross وفيه يتبع الممثل قوسا أو خطا منحنيا لكى يصل الى هدفه •

« للعبور المباشر » ميزات معينة واضحة • فأولا : توصل الممثل الى هدفه بأقصر طريق ممكن ، وفى اقل وقت مستطاع • وثانيا : يعطى احساسا بالقوة والثبات فى الحركة • وهناك عدة مناسبات يكون فيها العبور المباشر غير عملى أو مستحيلا •

وفى هذه الأحوال ، يلزم عبور منحن • فمثلا ، اذا قام ممثل بعبور مباشر عندما يطلب منه ان يعبر الى ممثل آخر واقف على مسافة بعيدة فى الجزء الخلفى من المنصة ، فانه ينتهى وظهره مستديرة جزئيا نحو المشاهد• واذا اراده المخرج ان يكون فى وضع يتقاسم المنظر فيه مع ممثل آخر عند نهاية عبوره ، فيضطر الى استخدام عبور منحن (أنظر شكل ٧ ــ ٣) • أو اذا طلب من ممثل ان يقوم بعبور ، فيجد هناك قطعة أثاث أو جسما آخر بينه وبين هدفه فيضطر الي القيام بعبور منحن ، لكى يتحاشاه (انظر شكل ٧ـ٤) أما اذا طلب من ممثل الوصول الى شىء فى الجزء الخلفى بين المنصـــة ـ كنافذة فى الحائط الخلفى ، مثلا ، حيث تنتظر معشوقته ـ فيكتشف ان العبور المباشر يجعله يدير ظهره الى المشاهد ، ولا يكون فى موقف يسمح له بالاستمرار فى المنظر • وهناك ، أيضـــا ، يلزم العبـــور المنحنى (انظر شكل ١١ ــ ٧) •

ومهما يكن نمط العبور المستعمل فى موقف معين ، فيجب تنفيذه بدقة وبعنـــــــاية ، الا اذا كان هنــــاك سبب درامى يدعو الى عكس ذلك • واذا كان هناك ممثلون آخرون على المنصــــة ، وطلب من ممثل العبور

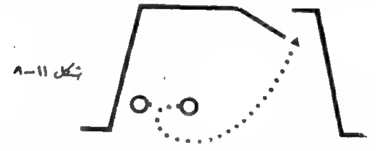

شكل ١١ـ٧

« امامهم » ، فيجب ، رغم تردده فى الظهور بعدم الذوق ، ان يعبر فى اتجاه مقدم المنصة ،بدلا من اتجاه خلفيتها •وبذا لا يفقد اتصاله البصرى بالمشاهدين

(يمكن اهمال هذه القاعدة فى حالة الخدم ، حيث يكون الهـــدف جعلهم ظاهرين قدر الامكان) ٠ كذلك ، بما انه من الطبيعى ان يعبر الممثل وهو يتلو احد سطوره ، فيتوقع منه توقيت عبوره حتى تنتهى آخر كلمة فى ذلك السطر عند نهاية عبوره ، الا كان لايزآل يعبر بينما ياتى دور الممثل التالى فى ان يبدأ الكلام ٠ وزيادة على ذلك ، فوراء كل عبور دافع ٠ وعلى الممثل ان يفهم ذلك الدافع وينقله الى المشاهد ٠ وأخيرا ، فان اية حركة بالقدمين ، أو تغيير فى وضع الجسم بعد الانتهاء من العبور ، بسبب شرود ذهن المشاهد ويجب عدم السماح به ٠ ومجمل القول ، يجب بدء العبور بدقة وتنفيذه بثبـــات وعزيمة ، مبينا الغرض ٠ ويجب ان ينتهى تماما بحيث يقف الممثل العابر فى نهاية العبور ولا يتحرك عندما يبدأ الممثل التالى الكلام ٠

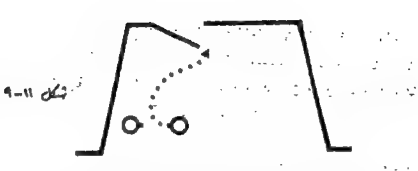
الاســـتدارة Turning

عندما يستدير ممثل بعيدا عن ممثل آخر ، أو شيء ما ، فانه عادة ما يستدير نحو المشاهد ، الا اذا بدا هذا متكلفا ٠ فمثلا ، عندما يقوم ممثل بتمثيل دوره فى وضع جانبى بالمنطقة الأمامية اليمنى مع ممثل آخر ويكون عليه أن يخرج من باب فى المنطقة الوسطى اليسرى ، فانه يستدير عادة نحو المشاهد ، ثم يتجه الى الباب (انظر شكل ١١ ـ ٨) ٠ وبهذه الطريقة يحتفظ



باتصاله البصرى بالمتفرجين لأطول وقت ممكن ٠ واذا نقل الباب الموجود بالحائط الخلفى بضع اقدام الى اليمين ، بدت استدارته نحو المشـــــاهد متكلفة ٠ وهكذا ربما يستدير الممثل مباشرة نحو الباب، وربما يقف عند الباب ويستدير الى الخلف ليقول سطره الأخير ٠ (انظر شكل ١١ ـ ٩) ٠

يجب ـ فيما عدا فى المواقف العسكرية ـ ان تكون الاستدارة بسيطة



وغير متكلفة • فعندما يستدير الممثل وهو واقف ، يضع الممثل قدمه التى نحو مقدم المنصة الى الخلف خطوة قصيرة ، ثم يخطو بالقدم الأخرى الى الأمام • واذا طلب منه ان يستدير اثناء سيره ، فانه يقف وقدمه التى نحو خلفية المنصة الى الأمام ويستدير عليها نحو المشاهد ، ثم يخطو الى الأمام بالقدم نفسها ، التى صارت عندئذ فى مقدم المنصة •

الركوع Kneeling

يجب على الممثل ، عند الركوع أن يقوم به بمنتهى الرشاقة ، على أن يكون الجذع والرأس قائمين ، والجسم والوجه فى مواجهة المشاهد بقدر ما يسمح به وضعه ، وهذا يتطلب منه أن يركع على الركبة التى فى مقدم المنصة •

الحركات العاطفيــة Gestures

عندما يقوم الممثل بالحركات العاطفية ، يجب عليه أن يضع فى ذهنه عدة اعتبارات هامة • فاولا : يجب الا يستعمل ســوى الحركات المناسبة للشخصية التى يقوم بتمثيلها • فغالبا جدا ما تتدخل الحركات العاطفيــة للممثل نفسه فى الدور الذى يمثله ـ مثل هزة كتفيه أو طريقته فى الاشارة باصــبعه ، أو طريقتــه فى حك ذقنــه أو تمشـيط شــعره بيــده • وثانيــا : يجب الا يســمح قط للحركات العاطفية أن تحجب ما يقال ، او تشرد الذهن عما يقال • فحركة اليد يجب أن تتم بالذراع التى فى مؤخر المنصة بدلا من التى فى مقدمتها ، مثلا ، حتى لايكون هناك خطر تغطيــة الوجه • وثالثا : يجب على الممثل ان يراعى ، دائما ، الاتســاع النسبى للمكان الذى يعمل فيه • فمثلا ، فى المكان المتسع تكون الحركة الصغيرة عقيمة الفائدة ، اذ لا تنتقل الى أبعد من الصف السادس او الثامن • ولكى

تكون ذات اثر فعال ، يجب أن تحدث بالذراع كلها ، لا باليد فقط · واخيرا، على الممثل أن يتذكر أن الحركة العاطفية لاتضـــاف ، عادة ، الا لغرض التاكيد · فهى نتيجة عاطفة لا يستطيع الكلام وحده أن يعبر عنها · وهذا يعنى أن تكون الحركات العاطفية حادة وقاطعة ·

تتم الحركات العاطفية ، فى معظم الأحوال ، بالأذرع والأيدى ، وتكون هذه فى حالة الممثـــل المبتـــدى اصعب من حيث السيطرة عليهـــــا · والواقع انها مربكة ومعطلة له · فهو لايكون على يقين دائما مما يجب عليه أن يفعل بها · وعموما ، يجب أن يسمح لها بان تتدلى الى جانبيه فى غير ما تكلف ، والا تستعمل فعلا · اما كونها فى اى وضع آخر – كان توضع الذراعان متقاطعتين أمام الصدر او فوق البطن ، أو تشـــبك اليدان خلف الظهر ، أو توضعان على الخاصرتين ، أو داخل الجيوب – فهذا لا يحدث الا لغرض محدد ، ولا يجب استعماله الا عند الحاجة الى هذا الغـــرض الخاص ·

الوقوع على الأرض Falls

عادة ما يكون الوقوع على أرض المنصة لتمثيل الاصابة بالاغماء أو بالرصاص أو الطعن بخنجر أو نحوه او الضرب المفضى الى الوقوع ، أو أن يطرحه ممثل آخر على الأرض · ومما يؤسف له ، أن هناك دائما اغراء على المبالغة فى تمثيل الوقوع – كان يجعل ظاهرا جدا اكثر مما يلزم ، أو ان يجعل المشاهد يعجب من أن الممثل استطاع أن يمثل الوقوع دون أن يقتل نفسه · وعموما ، لا توجد ضرورة لذلك · فالهدف الدرامى الهام ، هو اطلاق الرصاص أو الطعن ، وليس الكيفية التى يقع بهـــا الشخص · وفى أغلب الأحوال ، يحصل على خير اخراج ، عندما يقع الممثل وقوعا مقنعــــا غير متكلف ، كما يفعل معظم الناس فى مثل هذه الظروف ·

وبطبيعة الحال ، يجب تناول كل وقوع كمشكلة قائمة بذاتها ·فالظروف المحيطة بالوقوع ليست واحدة ابدا ، غير أن هناك عدة مبادىء اساســـية تنطبق ، فى أغلب الأحوال ، على كل وقوع · فأولا : يجب تمثيل الوقوع بكل حذر حتى لا يصاب الممثل بأذى ، قدر الامكان · فعادة ، يجب أن يقع

الممثل أو يتكوم على عدة مراحل ، حتى يستطيع تفادى السـقوط بركبتيه وحقويه وذراعيه أثناء الوقوع • كما يجب عليه أن يضع فى ذهنه ، ألا ينتهى الوقوع فى وضع سخيف أو غير مريح لا يستطيع الاحتفاظ به الى آخر المنظر• وأخيرا : اذا كان عليه أن يموت ، فيجب أن يعمل على الوقوع وظهره أمام المتفرجين ، وقدماه ، على الأقل ، متجهتان قليلا نحو مؤخر المنصة ، حتى يكون جسمه غير بارز قدر الامكان ، ويكون تنفسه المستمر غير ملحوظ • وهذا بالغ الأهمية ، بنوع خاص ، اذا كان الجسم سيبقى فوق المنصة مدة طويلة •

الجلوس والنهوض Sitting and rising

الجلوس والنهوض ، كالمشى والحركات العاطفية ، يقوم بهما الممثل كى يسهم فى خلق الخصائص الشخصية التى يريد اظهارها • وتجب مناقشة هاتين العمليتين أولا من حيث وجهة نظر اضفاء الخصائص الشخصية ، أى يجب القيام بهما بحيث ينسجمان مع الشخصية التى يمثلها الممثل ، أو ليزيد فى ابرازها • فيجب أن يجلس الرجل العجوز ، كرجل عجوز ، أو أن تجلس كسيدة مثقلة بالهموم • والسيدة الشابة العصبية تجلس كسيدة شـابة عصبية •

ومع تقديم الأولويات على الميكانيكيات ، هناك عدة قواعد عامة ينبغى ملاحظتها عند الجلوس أو النهوض :

يجب على الممثل، الا لأسباب تفرضها تمثيل الشخصية، عدم النظر حواليه بحثا عن كرسى قبل الجلوس • فهذا يعمل على شرود ذهن المشـاهد عما يقوله • يستطيع الممثل اجتناب هذا الشرود ، بالاقتراب ، قدر الامكان من الكرسى قبل أن يستدير للجلوس ، وبذا يمكنه أن يتحسسه بظهر ساقه • ثم انه لا داعى اطلاقا لأن يستدير حواليه كى تتأكد من وجود الكرسى قبل أن يجلس •

يجب على الممثل أن يظل محتفظا بالشخصية التى يمثلها ، ليس فقط أثناء الجلوس أو النهوض ، بل وطوال الوقت الذى هو جالس فيه • وهذا

يعنى أن حركاته الانفعالية أو أفعاله وهو جالس ، يلزم أن تطابق الشخصية التى كونها • فمثلا ، سيدة البيت المراعية لأصول الذوق ، لا تضع ساقا فوق أخرى أثناء مجالستها لضيوفها عند تناول الشاى، بينما ابنتها ،لاعبة التنس، لا يحتمل أن تضع ساقا فوق أخرى اذا أحست بالرغبة فى ذلك •

أثناء جلوس الممثل على مقعد متجه بعض الشىء نحو خلفية المنصة ، يجب عليه ، الا اذا تطلب الأمر غير ذلك ، أن يحاول جعل نفســـه ظاهرا للجمهور قدر المستطاع • وهذا يتطلب منه أن « يميل » قليلا برأســـه حتى يجعله فى وضع جانبى ، بدلا من مواجهة تامة للممثل الموجود فى خلفيـــة المنصة ، والذى يمثل المنظر معه • وهذا يعنى أن يرى المشـــاهد وجهـــه باستمرار ، بينما تتجه عيناه فقط نحو الممثل الآخر •

يجب على جميع الممثلين أن يتحاشوا التمرغ على الأرض sprawling الا اذا كانت التعليمات تقتضى هذا • وبسبب الخطوط البصريه sight lines على المنصة ، يجب على النساء خاصة الا يجلسن والركبتان متباعدتان • وعند الجلوس فى مقعد منجد ، يجب الجلوس معتدلات الى الأمام ، حتى يسهل عليهن النهوض برشاقة عندما يأتى موعد نهوضهن •

عند تمثيل دور مع ممثل آخر جالس على أريكة أو دكة موضوعة بزاوية مع خط الستار curtain line يجب على الممثل اظهار نفسه هو وزميله للمشاهد قدر الامكان • وهذا يعنى انه اذا كان فى الوضع المتجه الى مؤخر المنصة ، يجب أن يجلس الى الأمام فوق المقعد • واذا كان فى الوضع المتجه الى مقدم المنصة ، فيجب أن يجلس على أن يكون هدفه طول الوقت ، أن يتحاشى تغطية نفسه أو تغطية الممثل الآخر •

عند النهوض من وضع الجلوس ، يجب على الممثل أن يحاول جعل الحركة رشيقة قدر الامكان ، الا اذا كان هناك سبب درامى يدعو الى جعل النهوض مبتذلا • وعادة ، يجعل قدمه المتجه الى مقدم المنصة قريبة من المقعد ، ويحرك قدمه المتجه نحو مؤخر المنصة أمام الأولى ، ثم يميل الى الأمام ويدفع نفسه الى أعلى بالقدم الخلفية أو المتجهة نحو مقدم المنصة • وبمجرد أن يقف ، يخطو أول خطوة بنفس القدم المتجهة الى مقدم المنصة •

الدخــول Entrances

قد يكون الدخول من أهم حركات المنظر • فبوسع الدخول أن يحدد روح المنظر ويقرر الاحساس بكل شيء يأتي بعده •وبمعنى اخر ، ليس الدخول مجرد وسيلة لوضع الممثل على المنصة كي تستمر المسرحية ، وانما هو حادث يمكن استخدامه كثيرا • انه حادث يستطيع المخرج او الممثل ان يستعمله كثيرا في نقل المعلومات الهامة الى المشاهد ، او لخلق مواقف درامية •

وبالطبع ، تتوقف طبيعة هذه المواقف على الموقف الدرامي ، وعلى ما يشعر به ، وعلى ما ينتظر منه أن يفعل • ومن واجب الممثل ان يكتشف نوايا المؤلف ، ثم يتخذ كل وسيلة لديه لتحقيق هذه النوايا في دخوله •

هذا يفرض أعباء ثقيلة على الممثل • فأولا : يجب أن يتوغل دائما في الشخصية • حتى يمكنه أن يدخل حجرة ثم لا يتخذ شخصيته من كرسي أو منضدة قريبين ، وانما يجب أن يحضر شخصيته معه • وهذا يعني أنه يجدر به أن يتخذ الشخصية قبل أن يأتي دوره في الدخول ، بوقت ما • وثانيا : انه قادم من مكان محدد ، وليس قادما من كرسي قريب من قائم الباب حيث كان يروي حكايات عاطفية لمعشوقته •انه قادم من مكتبه ،أو من حجرة بمستشفى، أو من حجرة نوم ، أو من متنزه ، أو من متجر ، أو من قاعة المحكمة • ومن المحتمل أن يكون للمكان القادم منه تأثير على حالته ، أو على فكره أو على عواطفه • وثالثا : انه يرى الحجرة أو الحديقة أو الشرفة لأول مرة ، ومن المحتمل ألا يعرف بالضبط من في الحجرة أو من في المكان الذي سيدخله • وبما انه دخل تلك الحجرة عدة مرات قبل ذلك في البروفات ، فقد يجد من الصعب عليه أن يتذكر أنه لا يعرف ، حقيقة ، ماذا يتوقع عندما يخطو من الباب ، ولكن يجب عليه ، دائما ، ان يجاهد واعيا ، أن يظهر كأنه يرى كل شيء فيها لأول مرة •

رابعا : الشخص الذي يقوم الممثل بتصوير شخصيته ، داخل الى الحجرة ليعمل شيئا ، وليس قادما لمجرد التجوال على غير هدى في المنظر ، بل له غرض معين • وعلى الممثل أن يفهم هذا الغرض ، وأن يتذكره بوضوح حتى تنتقل نواياه الى المشاهد • وأخيرا : يجب أن يدخل الممثل عند اشارة الدخول • وكل شيء يفعله غير ذلك يكون قليل الفائدة اذا نسي اشــــارته •

وهذا يعنى أنه ، اذا كان يتوقع منه أن يبدأ الكلام وهو مازال خارج المنصة، فيجب عليه أن ينتظر اشارة كلامه ويبدأ دخوله حتىيصير فىالوضع الصحيح فوق المنصة عندما يأتى موعد بدء كلامه · وعادة ما يكون وضعه الصحيح، ليبدأ الكلام ، قرب الباب ·

الخـــــروج Exits

قد يكون الخروج فى نفس الأهمية الدرامية للدخول · ففيه أيضا ، يتوقف الكثير من صدمته على كيفية القيام به · ومن الواضح أن الممثل يجب أن يخرج دائما وهو فى الشخصية التى يمثلها · كما أنه اذا لم يترك المنصة هربا من غيرة الموجودين على المنصة ، فانه انما يغادرها قاصدا مكانا بعينه ، قد يكون مغريا أو مسببا للاشمئزاز ، أى ممتعا ، أو مقيتا · وزيادة على ذلك فربما كانت له مشاعر معينة محددة خاصة بما حدث أثناء المنظر ، فيجب عليه أن ينقل هذه المشاعر الى المشاهد · وأخيرا : يجب أن يخرج الممثل عند اشارة الخروج ، حتى لا يكون هناك صدع break فى الايقـــــــاع ، ولا انتظار فوق المنصة قبل ان يتمكن الممثلون الآخرون من استئناف كلامهم· وهذا يعنى أن الممثل الخارج يجب أن يكون قريبا من الباب قدر المستطاع قبل أن يقول آخر سطر له أو آخر عبارة ، فيخرج بعدها مباشرة · وبالطبع ، اذا رغب المخرج فى عبور طويل الى الخروج بعد آخر كلام للممثل ، لأسـباب درامية ، استجاب له الممثل · غير أن هذا يكون أمرا شاذا وليس قاعدة ·

عندما يخرج ممثلان أو ثلاثة ممثلين معا ، فان الممثل الأكثر كلاما هو الذى يخرج أخيرا · ومع ذلك ، فاذا كان لدى ممثل غيره سطر أخير هام عليه أن يقوله للباقين الموجودين على المنصة ، فمن المحتمل أن يخرج هذا الممثل آخرهم حتى يمكنه أن يستدير ويقول كلامه الأخير عند الباب · وعلى أية حال ، فان الترتيب الذى يترك فيه الممثلون المنصة ، والذى يدخلونها به ، عادة ما يقرره المخرج وما على الممثلين سوى تنفيذ تعليماته ·

طريقة فتح الأبواب Handling doors

قد يكون فتح الأبواب واغلاقها ، عند الدخول أو عند مغادرة منظر ، سخيفا الا اذا تم بطريقة صحيحة · ولكى تكون العملية سهلة ورشيقة ، يجب

على الممثل أن يتبع قواعد معينة موضوعة · فان معظم أبواب المنصـــة يفتح الى خارجها ماعدا الأبواب الخارجية التى تفتح الى داخلها لصـالح الواقعية · اما الأبواب التى فى الحوائط الجانبية فتكاد جميعهـــا تتصل بالجانب المتجه نحو خلفية المنصة كى تساعد على تسهيل مشكلة « الستر » · أما الأبواب التى بالحائط الخلفى ، فتثبت فى اية ناحيـــة ، وتتوقف هذه الناحية على قربها من تخريجه أو من حائط جانبى ·

عند الدخول من باب فى حائط جانبى، يجب على الممثل أن يمسك مقبض الباب بيده التى فى ناحية مقدم المنصة ، ثم يستدير ويقفل الباب باليد الأخرى · فهذا يجعله ظاهرا أمام المشاهد كثيرا قدر الامكان · وعند الدخول من باب فى الحائط الخلفى ، يجب على الممثل أن يمسك الباب بأقرب يد الى المفصلات، ويفتح البـــاب ، ويمر من الفتحة ، ثم يســـتدير ويقفل البـــاب باليـــد الأخرى · وكذلك ، تجعله هذه العمليـــة أيضـــا ظاهرا أمام المتفرجين · وعلى أية حال ، فان الأبواب المتروكة مفتوحة قليلا (مواربة) تعمل على شرود ذهن المشاهد بصورة خطرة ، فيجب دائمـــا ، على الممثل الداخل منها أن يغلقها ، الا اذا كان هناك سبب درامى وجيـــه لتركها مفتوحة ·

عند « الخروج » من باب فى الحائط الجانبى ، على الممثل أن يفتحه بيده المتجهة نحو خلفية المنصة ، ويخرج منه ، ثم يقفله بيده الأخرى وعند الخروج من باب فى الحائط الخلفى ، يتجه الممثل بأقرب يد الى المفصلات ، ويقفله باليد الأخرى · وتنطبق هذه الطريقة على الأبواب التى تفتح الى داخل المنصة أو الى خارجها ·

الدخول والخروج من خلال الستائر

Entering or exiting through curtains

قد يطلب من ممثل ، فى بعض المناسبات ، أن يعلن أمرا أو يمثل دورا أمام ستار المنصة act curtain · وسواء أكان الستار من النوع الذى يرفع الى أعلى ، أو الذى يسحب جانبا ، فهو عادة ما ينقسم من منتصفه الى قسمين بحيث يغطى أحدهمـــا الآخر لمسافة بسيطة · وفى العادة لا يجد

الممثل صعوبة فى المرور بينهما ، لأن موضع التقسيم يظهر من الخلف ـ لاسيما اذا كان الستار مبطنا • ومع ذلك ، فقد يجد الممثل صعوبة فى الدخول وراء الستار الى المنصة ، لأن موضع انفصال شطرى الستار لايكون ظاهرا من الأمام •

وخير طريقة لعدم حبس الممثل خارج الستار ، هى أن يتأكد عند خروجه أمام الستار ، من أنه يقف عند موضع الانفصال أمام الشطر الممتد خلف الآخر وعندما يستعد ليتوارى خلف الستار ، فما عليه الا أن يستدير فى وضع جانبى ، ويضرب الستار برفق بظهر يده ليرى الفتحة فيتسلل من بين الشطرين الى المنصة محاذرا الا يزيح الستار فيظهر ما وراءه على المنصة•

هذه هى القواعد الأساسية لسلوك الممثل طبيعيا فوق المنصـــــة • ومعظم هذه القواعد منطقى وعملى وموضوع على أســـاس سليم من حسن التصرف • وزيادة على ذلك ، هناك عدة قواعد تحكم السلوك الصـــوتى للممثل على المنصة •

السلوك الصوتى Vocal conduct

ناقشنا فى الباب الخاص بالكلام ، المظاهر الفنية لاحداث الصـوت ، والمتطلبات المفروضة على الممثل لكي يصير مسموعا ومفهوما ، وأن يكون صوته ممتعا ، أو على الأقل ، مقبولا • غير أن هناك متطلبات أخرى يلتزم الممثل بأدائها ، وهى خاصة بعلاقته بالممثلين الآخرين ، والقـائه الحوار ، وانفعاله به •

اشارات البدء بالكلام Cues

من أصعب المشاكل التى تواجه المخرج الذى يعمل مع ممثلين غير مدربين ، هى أن يحث هيئة التمثيل على التقاط اشارات البدء بالكلام الخاصة بهم ، بغاية السرعة • فاذا ما طلب من بعضهم المبادرة بالتقاط اشاراته بسرعة أكثر ، فسر ذلك بانه يعنى الاسراع فى قراءة سطوره • بيد أن هذا ليس هو المقصود اطلاقا • فعندما يطلب المخرج من ممثل أن يلتقط اشارات بدء كلامه، فانما يقصد أن يبدأ الممثل بالكلام فى اللحظة التى يسمح فيها الســـطر

المكون لاشارته · ويجب ألا تكون بينهما أية وقفة ، حتى ولا مجرد لحظـــة بسيطة يأخذ فيها نفسه ، ولا تردد من أى نوع على الاطلاق · وانما يجب عليه أن يبدأ بالقاء السطر التالى بمجرد الانتهاء من السطر الأول ·

فاذا لم تلتقط اشارات البدء بالكلام بسرعة ، تأثر الاخراج ، فحتى لو فرضنا أن المشاهدين لم ينتبهوا بالعقل الواعى الى الوقفة البسيطة التى تمر بعد القاء اشـــارة البدء بالكلام ، فان عقلهم تحت الواعى يسجل تلك الوقفة · فاذا تكررت هذه الوقفات كثيرا ، فسرعان ما يبدأ المنظر الفردى فى بطء ، ولن يمر وقت طويل حتى تفسد سرعة التمثيل فى الاخراج كله ·

ولكى يتأكد الممثل من قدرته على الاستجابة بسرعة فى اللحظة التى يقال فيها سطر اشارته ، عليه أن يكون مســـتعدا تماما · يجب أن يلم بالسيناريو كله — وليس بسطوره هو وحده ، بل وبسطور كل ممثل آخر يظهر معه فى منظر — وأن يعرف بالضبط متى ستأتى اشارته للبدء بالكلام ، ثم يبدأ باخذ نفسه قبلها بوقت مناسب ، ويتأثر عاطفيا بسطر اشارة البدء ، ويستجيب له لحظة القائه ·

وبالطبع ، هناك خطر معين لهذه الاستجابة الفـــورية يعرف باسم « التـــوقع anticipiation » · فاذا لم يركز الممثل انتباهه على ما يقال، فانه يقع فى خطأ توقع اشارة بدء كلامه ، أى أنه ينفعل لها قبل القائها · ومن الجلى أن هذه عادة سيئة جدا ، اذ سرعان ما يتضح للمشاهد هذا الخطأ ، ويعمل على افساد أى ايحاء بالحقيقة سبق تكوينه ·

ربما كانت خير طريقة يتحاشى بها الممثل الوقوع فى هذين الخطـــأين التوأمين ، وهما الاستجابة البطيئة جدا ،والاستجابة السريعة أكثر مما يجب، الى اشارة البدء بالكلام ، وهذه الطريقة هى أن يحفظ الممثل سطوره فى وقت مبكر قدر الامكان ، فى فترة البروفات · فاذا تم هذا المتطلب الهام أمكنه أن يركز على تصوير الشخصية التى يمثلها ، وعلى حدوث وتقدم كل منظر فردى ، كما انه يســـاعد المخرج ، فى الحال ، فى توقيت الاخراج كله وتشكيله ·

الوقفـــــات Pauses

لا تعنى ضرورة الاسراع بالتقاط اشارة البدء بالكلام ، الا تكون هناك وقفات على الاطلاق بين الكلام • وانما تعنى فقط أن تصمم جميع الوقفات • ويجب عدم استعمالها بغير تمييز ، ولكن لأغراض معينة : لتوضيح معنى النص ، أو المعنى الكامن وراء النص ، أو لاحداث تأكيد ضرورى • وبمعنى آخر ، يجب أن تكون الوقفة حية ومليئة بالمعنى ، لا أن تكون ميتة وخالية من أى معنى •

اكمال الجمل Sustaining sentences

يجب على الممثلين أن يعوا ضرورة اكمال كلامهم لآخر كلمة وآخر مقطع • فى المسرحية الجيدة التأليف توجد الكلمة الدالة على اشارة بدء كلام الممثل التالى قرب نهاية الكلام عادة • فاذا اسقط الممثل نهاية كلامه ولم ينطق بها كاملة أو ابتلعها ، فقد تصير اشارة بدء كلام الممثل التالى غامضة أو غير موجودة • وعلى ذلك لا يكون للكلام التالى أى معنى •

الاصـــــغاء Listening

اذا كان هناك شىء يميز الممثل الجيد عن الممثل الضعيف ، فهو القدرة على الاصغاء • والاصغاء من أصعب المهارات التى يمكن للممثل أن يكتسبها • وربما نشأت الصعوبة عن عدم القـــدرة على التركيز ، أو من التركيز على الأمور غير الصحيحة ـ كأن يركز ، مثلا ، على نفسه بدلا من التركيز على الشخصية التى يمثلها • فالممثل الذى يعيش حقيقة فى الدور الذى يمثله ، يركز تلقائيا على ما يقوله ممثل آخر ، لأنه بحاجة الى فهم كل دقيقـــة من دقائق الاحساس بما يقوله الممثل الآخر • فالممثل الذى ينتظر فقط اشـارة بدء كلامه • أو يحاول تقرير أى احساس يعبر عنه بكلمة خاصة أو يجعله بعينها ، لا يمكن أن يبدى مظهر المصغى لما يقال ، لأنه لا يهتم به •

اذن ، فالاصغاء ، هو بحق مسألة مزاج • فالمرء يصغى لأنه يجد متعة حقيقية فى سماع ما يقال ـ لأن ما يقال ذو أهمية حيـــوية للشخصية التى يمثلها • هذا ما يجب أن يضعه فى ذهنه الممثل الطموح • واصـــغاء الممثل فوق المنصة ، اكثر من أى عمل آخر ، يطبع فى أذهان المشاهد صورة الاقتناع

والاخلاص · فالمفروض فى الاتفاق المسرحى المعقود بين المشاهد والممثل ، هو أن كلا من المتفرج والممثل يسمع ما يقال « لأول مرة » · فاذا لم يحترم الممثل التزاماته نحو ذلك الاتفاق ، فسرعان ما يتوقف المشاهدون عن الثقة بالشخصية الى يمثلها ، وبالتالى يفقدون الثقة بالمسرحية نفسها ·

لا يعنى الاصغاء ايجابيا وبانتباه ، أن الممثل ينفعل باستمرار وبشكل ظاهر لكل ما يقال · والواقع أن هذه العادة قد تصير مضايقة تماما ،وسرعان ما تتطور الى مجموعة من الاستهتار والامتعاض · فالاصغاء ، ببساطة ، يعنى أن يركز الممثل كل انتباهه على ما يقوله ممثل آخر · فاذا قال شيئا مخجلا أو مزعجا ، فمن الجلى أن يحدث انفعـــال مرئى · ولكن هذا ليس بالكثير نسبيا · وعادة ، لا يكون هناك داع الى الانفعال حتى يأتى الوقت الذى يستجيب فيه الممثل الى اشارة بدء كلامه ·

الضحك والبكاء Laughing and crying

هناك مشابهة قوية بين الضحك والبكاء · فكل منهما نتيجة عاطفـــة بالغة القوة بحيث لا تستطيع الكلمات التعبير عنها · وكل منهما تقريبا نتيجة انفعال بدنى متماثل ــ عبارة عن مجموعة تشنجات عضلية فى الصدر وفى الحجاب الحاجز ، تطرد هبات قصيرة من الهواء خارج الرئتين · وعندما تمر هذه الهبات خلال الحبال الصوتية ، تحدث أصواتا تتوقف على كيفية تشكل الحلق والفم واللسان والشفتين عند خروجها ، فتخرج كضحك أو بكاء · فمع فتح الفم والحلق واسعين ، تخرج الأصوات على هيئة « ها ، ها ، ها ، ها » أو « هو ، هو ، هو ، هو » · ومع قبض الحلق والشـــفتين ، تخرج الأصوات على هيئة « اهىء ، اهىء ، اهىء ، اهىء » · والواقع أنه من السهل جدا ، التحول من احدهما الى الآخر فى ذات النفس « ها ، ها ، ها ، اهىء ، اهىء ، اهىء » ·

وبمجرد أن يفهم الممثل كيف تحدث هذه الأصوات ، يغدو من السهل عليه أن يحدثها بطريقة ميكانيكية · فكل ما عليـــه أن يفعله بوعى ، هو التشنجات العضلية التى تطرد الهواء بقوة ، ثم تشكل الأصـــوات لتلائم العاطفة التى يريد اظهارها ، ومع ذلك ، فليس من المحتمل أن يتأثر المشاهد

عميقا بهذا الدليل الميكانيكى على الحزن أو السرور · فمن المؤكد تقريبا ، ان يلحظ المشاهد زيف هذه الأصوات ·

والمشكلة هنا ، هى : كيف يضحك الممثل أو يبكى ، عند اشارة الضحك أو البكاء ، ليلة بعد ليلة ، مع اظهار الدافع التلقائى الذى يقنع المشاهدين بأنه يعبر حقيقة عن الحزن أو الفرح اللذين يتملكانه ؟ كيف يبدى شعورا حقيقيا وراء المظاهر الظاهرة للعاطفية ·

ولحل هذه المشكلة ، أوصى المخرج الروسى العظيم ستانيسلافسكى باستخدام وسيلة ذهنية أطلق عليها اسم « ذاكرة العاطفة motion memory » · فاقترح أن يبحث الممثل فى عقله الواعى للعثور على حادث حقيقى أحدث فيه نفس العاطفة القوية التى يريد تمثيلها أمام الجمهور · وفى كل مرة يمثل هذا المنظر ، يمكنه ان يتذكر ذلك الحادث ويحس بنفس العاطفة التى أحس بها وقت حدوثها فعلا · وبمجرد ان تكتسب الحالة العاطفية الصحيحة ، فان الاستجابة الحقيقية والصحيحة تتبعها تلقائيا ، وعندئذ يضطر المتفرجون الى تصديق حقيقة شعوره ·

ومهما تكن الوسيلة التى يستخدمها الممثل ، لاكتساب صفة الحقيقة فى ضحكه أو بكائه · فهناك متطلبات فنية معينة يجب عليه مراعاتها أيضا · فأولا : يجب أن يحدث الضحك والبكاء دائما فى الشخصية · هناك عدة طرق للضحك والبكاء ، ومع ذلك فتوجد بعض خصائص بعينها مشتركة بين أناس معينين ، وليس من المحتمل وجودها عند غيرهم · فمثلا ، التلميذة العصبية من الممكن أن تقهقه : « هى ، هى ، هى ، هى » ، بينما يحتمل ان تضحك المرأة الماجنة المغرورة بصوت يشبه الهمزة فى كلمة « أمير » : « ها ، ها ، ها » · وقد يعبر الفلاح الكادح عن سروره ، هكذا : « هو ، هو ، هو ، هو »، بينما قد يضحك صاحب المصرف النذل الذى جاء لاتمام صفقة رهن ، قد يضحك بالصورة المقيتة جالبة النحس : « هاى ، هاى ، هاى ، هاى » · وفى كل حالة تؤثر طبيعة الشخصية ـ ماضيها وسنها وثقافتها ومركزها الاجتماعى ـ تؤثر فى الكيفية التى يظهر فيها الممثل العاطفة · وعندئذ يعى المشاهد تماما أى زيف يبدو ·

ثانيا : يجب ألا يسمح لتمثيل الضحك أو البكاء بأن يحجب أو يطمس

أية سطور كتبت لتصاحبهما · ففى حالة البكاء ، مثلا ، اذا وضعت ممثلة رأسها فوق ذراعيها على منضدة المطبخ ، وأخذت تنتحب ، وجب عليها فى الوقت نفسه أن تتأكد من أن فمها يستطيع نطق الألفاظ التى يجب أن تقولها بين الانتحابات ولا يطمسها · ومن الجلى انها يجب الا تفكر واعيــــة فى الاحتفاظ بفمها ظاهرا باستمرار ، لأنه يفسد التركيز لديها · ولكن ينبغى أن تتمرن على أن تفعل الشىء الصحيح تلقائيا دون التفكير فيه ·

وأخيرا : هناك مسألة النية intent · يجب أن يتذكر الممثل أنه ليس مكلفا ابدا باظهار عاطفته الحقيقية مثلما هو مكلف باســـتدرار تلك العاطفة من المشاهدين وفى هذه المحاولة ، يمكن للعاطفة المكبوتة أن تصير فى أغلب الأحوال أكثر تأثيرا من العاطفة غير المكبوتة · فمثلا ، بوسع الانتحاب الهادىء ، غالبا ، أن يكون أكثر تأثيرا من البكاء العالى · والواقع انه من الممكن للبكاء الزائد أو البكاء بصوت مرتفع جدا ، أن يصيرا ، بســهولة ، مصدر مضايقة للمتفرجين · ففى حالة الضحك او البكاء ، كما فى حالة أى شىء آخر يفعله الممثل على المنصة ، يهتم أولا وقبل كل شىء بالأثر الذى يحدثه فى المشاهد · يجب عليه باستمرار فى كل من البروفة والعرض التمثيلى ، أن يقدر قيمة افعاله ليقرر كيف يمكن تعديلها أو تحسينها لزيادة الاستجابة التى يرمى الى الحصول عليها ·

حاولنا ، فى الصفحات السابقة أن نشير الى مبادىء أساسية معينة يجب على الممثل مراعاتها اذا كان يتوقع أن يعمل فى يسر وانسجام مع غيره من الممثلين ومع المخرج ، واذا كان يرغب فى أن يحظى بالنجاح فى نقل افكاره المسرحية وعواطفه نقلا يؤثر على المشـــاهدين · وبالطبع لن يجعل استيعاب هذه المبادىء أى فرد ممثلا مجيدا · غير أن عدم استيعابها قد يمنعه من أن يصير ممثلا مجيدا ·

ليست الحرفية « التكنية » ذات قيمة للفنان الا اذا استوعبها تماما ، فلا يفكر فيها بعد ذلك ، بل يفعل الشىء الصحيح تلقائيا فى الوقت المناسب· وهذا يعنى للممثل ، أنه عندما يمشى ، فلابد أن يمشى صحيحا مع التعديلات التى تفرضها الشخصية · وعندما يدخل حجرة أو يغادرها ، يفتح الأبواب ويقفلها بالطريقة الصحيحة دون اعارة الأمر أى تفكير · وعندما يجلس على

كرسى أو ينهض من فوقه ، فانه يفعل ذلك بالطريقة الصحيحة ، مع تعديلهـا تبعا لعاهة الشخص الذى يمثله او لعواطفه · وعندما يتكلم ، فانما يتكلم بوضوح وبصورة سارة ، بينمـــا يعكس كذلك سن الشخص الذى يمثله ، وماضيه وثقافته وتكوينه العاطفى ·

اذن ، يجب أن تكون الحرفية قوة محررة وليست مقيدة للممثل · يجب أن يحرره استيعابها من الانتباه المستمر للتفاصيل الصغيرة ، ويجعله يركز على مظاهر اكثر اهمية لمهنته · وبمجرد أن يستوعب الفنان الحرفية ، يجب عليه أن يدفعها جانبا ويكرس كل تفكيره وجهده الى المواضع الأكثر تعقيدا والخاصة بالدوافع ، وبالعلاقات بين الشخصيات ، والقيم الدرامية ،والتطور العاطفى الكلى للمسرحية · فهنا يبدأ التمثيل بحق أن يكون فنا ·

الباب الثانى عشر

حرفيـــة الممثل

اسلوب الممثل فى اداء دوره

وظيفة الممثل هى أن يخلق على المنصة شخصية تصـــورها المؤلف ووضعها فى حوار المسرحية وافعالها • ومع ذلك ، فان وصف الشخصـية عادة ما يكون مختصرا وغير دقيق • الا فى حالة بعض تفاصيل بدنية معينة أو فى طريقة كلام مذكورة فى تعليمات المنصة • وعموما توصف الشخصية بطريقة غير مباشرة ، فى طريقة كلامها وسلوكها ، وفى الأفعال التى تقوم بها • اذن فالتمثيل محتاج الى فهم عميق وتقييم مســـتمر لكل من الكلام والفعل عند استعمالها لتحديد الشخصية وتصوير الحالات العـــاطفية • وبعبارة أخرى ، فان المؤلف يقدم ويقترح ، والممثل يحلل ويفسر •

وبما أن الشخصية تظهر طبيعتها الداخلية بأقصى وضوح فى طريقـة أفعالها وانفعالاتها فى التأثر بالظروف الخاصة للمسرحية ، يجب على الممثل أن يكرس نفسه من كل قلبه لدراسة الطبيعة البشرية ، حتى يستطيع فهم كل شىء قد يفعله أو يقوله الشخص الذى يمثله ••• يجب على الممثل المجيـــد أن يلاحظ الناس بدقة ، ويدرس حياتهم بتوسع • فكلما زادت معلوماته عن الناس ، استطاع ان يفسر دوره بدقة اكثر •

ورغم هذا ، فلا يهتم الممثل كثيرا بافعال الشخصية نفســـها كما يهتم بالعواطف الكافية وراء تلك الأفعال • فكل ما يفعله على المنصة ، يجب أن يكون انعكاسا لشىء تشعر به الشخصية التى يمثلها • يجب أن تكون افعاله هى الدليل الظاهرى لما يعتمل فى داخل الشخصية • وعلاوة على هذا ، فان الفعل بغير سند من العاطفة التى يحس بها باخلاص ، من المحتمل أن يكون أجوف وغير مقنع ، وربما بقى المشاهدون غير متأثرين به • ولكى يؤثر الممثل فى المشاهدين ، يجب عليه ، أولا : أن يجعل المشاهدين يفهمون العـــاطفة الكامنة وراء الفعل • وثانيا : يجب أن يدخل فى روع المتفرجين ، أن العاطفة تحس باخلاص • وثالثا : يجب تنفيذ الفعل بطريقة تجعله يعكس العاطفة بكل دقة ممكنة فى كل من النوع والدرجة • وبالطبع ، يحتاج تنفيذ كل هذا الى كثير من الحرفية •

تناول الباب السابق المبادىء الأساسية لتكنية الممثل - اى المبـادىء الأساسية التى تمكنه من التنقل على المنصة فى ســـهولة ويسر ، وبتأثير ناجع،وكيف يتصلبالمخرج،ويتعامل مع الممثلين الآخرين،ويحافظ على علاقة العمل مع الشاهدين · بيد أن كل هذا مقدمة لوظيفة الممثل الحقيقية - وهى أن يصور بطريقة تظهر بأمانة وصدق ، ما تحس به الشخصية · وبهذا تحرك الاستجابة العاطفية التلقائية عند المشاهدين · وهذا أيضا يحتاج الى حرفية ، ولكنها حرفية من نوع اخر يختلف عن نوع الحرفية اللازمة لسلوك الممثل سلوكا صحيحا فوق المنصة ·

ليس من السهل اكتساب الحرفية اللازمة لبناء صورة مقنعة لفرد ما ، من المواد المحدودة التى لدى الممثل ، عادة ، لكى يعمل بهـــا · وبالطبع ، لا يمكن تقديم هذه الحرفية فى باب واحد منمق بدقة ، من كتاب · ومع ذلك، يمكن ذكر الطرق التى يجب اتباعها · هذا ، ويستطيع الممثل الطموح ، عن طريق الدراسة والممارسة ، أن يكتسب ، تدريجيا ، مهـــارات أكثر فأكثر ، لاستخدام امكانياته البدنية والصوتية والعاطفية ·واخيرا ، اذا وجدت الموهبة استطاع التطبيق الكافى وتكريس الوقت والجهد ، أن يخلقا فنانا ·

انماط التمثيـل Types of Acting

سجل قسطنطين ستانيسلافسكى ، ذلك المدير السابق لمسرح الفنـــون بموسكو ، ذى الشهرة العالمية ، وربما كان أعظم مدرس عملى ونقد للتمثيل ، فى هذا القرن ، سجل فى كتبه العديدة ، كثيرا من آرائه وافكاره البالغة الدقة فيما يختص بفن التمثيل · ومن أعظم ملاحظاته نفعا للممثل الذى يحـــاول رسم منهج لتقدمه الشخصى ، هو تقســـيمه التمثيل الى أنماط · وتبعـــا لستانيلافسكى هناك خمسة انماط متميزة للتمثيل ، تتدرج من القاسى الى المقبول ، والى النموذجى ، وهى بالترتيب التصاعدى للحاجة اليها كالآتى :

التمثيل الاستغلالى Exploitative acting

ويرمى هذا النمط من التمثيل ، الى استغلال صوت الممثل وشخصيته وجماله الجسدى ، أو أحد المظـــاهر الجذابة بنوع خاص ، ليس لخلق فهم

أحسن للشخصية التى يصورها الممثل ، وانما لمجرد جذب الانتباه المثمر لوجه الممثل أو شكله أو صوته أو شخصيته · وكثيرا ما نلتقى بالتمثيل الاستغلالى فى السينما والتليفزيون حيث يترك للكاميرا والميكروفون مطلق الحرية فى الوقوع على المميزات الجذابة ، البدنية والصوتية ، وتأكيدها ، دون اعتبار الى مطابقتها أو مناسبتها للشخصية الممثلة · كما نلتقى كثيرا بهذا النمط أيضا ، فى كل من مسارح المحترفين والهواة · والحقيقة أن اغراء امرأة شابة ذات جمال خارق ، أو شاب ذى صوت رنان بطريقة ملفتة للاسماع ، لا تمكن مقاومته ، مع وجود هذه الصفات · وهناك قبول عظيم للحصول على رضى المشاهدين المعجبين ··· يتمتع كل شىء ، تقريبا ، بهذا النوع من الاتصال النفسى · ويحتاج الأمر الى ممثل مهذب ، وبالغ القوة ، كيلا يغريه ذلك الجمال · واذا كان الممثل يأمل فى أن يصير فنانا ، فخير له أن يقاوم اغراء استغلال جسمه أو صوته أو شخصيته · وعادة ما يحرم الاستغلال الوصول الى الفن ·

التمثيل الزائد للهواة Amateurish overacting

كثيرا ما يكون هذا النمط من التمثيل وليد عدم الخبرة ويكاد يتألف من مجموعة سيئة التباين وضعيفة التكوين من الصفات البدنية والصوتية ·· فيبحث الممثل فيما حواليه ، عن طريقة يعبر بها عن عواطف الشخصية التى يحس بها ، فيتشبث بأول افكار تطرأ على باله · وبما أنه رأى أناسا غاضبينيكشرون عن أنيابهم ، ويتنفسون بصوت عال ، فيتشبث هو من فوره بهذه الطوابع كى يعبر عن الغضب وبما أنه رأى أناسا نالهم أذى كثير ، يضعون رءوسهم بين أذرعهم ، وينتحبون بتشنج ، فانه بدوره، يضع رأسه بين ذراعيه ، ويجعل النحيب يهز كيانه · وبما أنه رأى فى مكان ما ، رجلا يضع يده على قلبه عندما يعلن عن اخلاصه الدائم ، فانه يضع يده على قلبه عندما يخبر جارته الفتاة بأنه يحبها ·وقد تنطبق هذه التعبيرات أو لا تنطبق على العواطف التى تحس بها الشخصية التى سيقوم بتمثيلها ، فى مثل هذه الظروف الخاصة · انها مجرد أول افكار خطرت له ، فاستخدمها من فوره ،بدلا من أن يدرس شخصيته بتعمق أكثر ، ويقرر ما تحس به الشخصية ، وما هى أنسب طريقة للتعبير عن أحاسيسها : فان الممثل يجرى الى أول انطباع طرأ على باله ، فيستخدمه · وبمعنى آخر ، انه يصور الغضب

أو الحزن أو الحب ، عموما ، بدلا من تصوير غضب خاص أو حزن معين أو حب بعينه ، الشخصية المعينة التى يقوم بتمثيلها • ونتيجة لذلك ، لا يمكن أن يتوقع الحصول على استجابة كبيرة من المشاهدين • واذا استطاع المتفرجون احتماله ، وجب أن يعد نفسه سعيدا محظوظا •

التمثيل الآلى أو الميكانيكى : Mechanical acting

يتناول هذا النمط من التمثيل ، والانطباعات أيضا • غير أنه فى التمثيل الآلى ، تنتقى الانطباعات the clichés بعناية اكثر وتفكير أعمق ، ثم تصفى وتنقى حتى تصير شبيهة بالأمور الفنية ••• وان الممثل الآلى ليبذل جهدا كبيرا فى دراسة دوره وتحليله ، ليكتشف بالضبط ما تحس به الشخصية فى أية لحظة معينة • ولكن ، بدلا من اعادة خلق هذا الاحساس فى داخل نفسه ، فانه يكتفى بالبحث حواليه فى جعبته المليئة بجميع صنوف الانطباعات، الى أن يعثر على الحركة العاطفية المناسبة ، أو النغمة المماثلة ، أو العمل الدرامى الصحيح الذى ينقل هذا الاحساس الى المشاهد ، فيضع بعض الدموع فى صوته ليعبر عن الحزن ، ويضع يده على جبينه ليعبر عن الخوف، ويذرع أرض الحجرة جيئة وذهابا فى اضطراب ، ليعبر عن القلق • وعلى نقيض تمثيل الهواة الزائد ،عادة ما تكون انطباعاته اكثر ملاءمة وأجود اداء • والحقيقة أنها تنقل الى المشاهدين ما تشعر به الشخصية فى لحظة معينة،ومبلغ شدة احساساتها • ولكنها لا تحمل اليهم اى اقناع حقيقى • ونتيجة لذلك لا تستطيع أن تثير فى المشاهدين أية استجابة عاطفية قوية•وبينما من الجلى أن هذا النمط من التمثيل صورة محسنة من تمثيل الهواة الزائد ، فانه يترك الكثير مما يرغب فيه •

التمثيل التمثيلى Representational acting

مارس هذا النمط من التمثيل ولا يزال يمارسه بعض من أشهر ممثلى المسرح الحديث ، أمثال : بول مونى ، وكاثارين كورنيل ، وتشارلز لوتون، كما مارسه كثير من مشاهير ممثلى الماضى الحديث ، أمثـال : ادوين بوث وتوماسو سالفينى ، وجورج أرليس ، وبالطبع يصل هذا النوع من التمثيل، فى أوج صورته ، الى الفن الأصيل • فمثلا ، كاد يذهب بول مونى وتشارلز لوتون الى مدى بعيد لمقدور البشر فى الوصول بالشخصيات التى يمثلونها الى

حد الكمال ولم يدخروا مالا ولا جهدا فى الحصول على الحركات العاطفية الصحيحة والانفعالات الكاملة والعمل التمثيلى الفخـم الأداء - أى بعض التفاصيل التى ترفع تمثيلهم من درجة الممتاز وتجعله بحق فريدا .

يتطلب التمثيل التمثيلى تكريسا عظيما ، لأنه يحتاج الى ادق دراسة للشخصية وتقييم كل جزء من الدافع ، والبحث عن كل دقيقة بسيطة من دقائق الاحساسات اذا أريد له النجاح . وعندما ينكب الممثل على دراسة دوره ، فانه يبرز مفاهيم الشخصية تدريجيا ، وبعد ذلك ، عندما يضع هذه المفاهيم فى ذهنه ، يبدأ فى تنسيق القطع والأجزاء وتركيبها حتى تكاد تصل بالشخصية الى الحياة وتضعها فى حيز الوجود ، ثم ينتقى بعضا قليلا من الحـركات العاطفية المعبرة ، وربما كانت هذه مثل : الطريقة الشخصية التى يسـير بها الفرد ، أو طريقة غير عادية فى النطق بكلمات معينة ، أو طريقة خاصة لأداء بعض الأعمال العادية مثل طريقة اشعال سيجارة أو ارتداء المعطف . وبينما هو ينقب عميقا فى الدور ، تبدأ الشخصية ببطء فى تقمص الحيـاة اذ يقود احد التفاصيل الى تفاصيل أخرى . فيقود قفـاز من جلد الشاموا الرمادى اللون الى عصا ذات مقبض فضى ، وتقود هذه العصا الى عباءة للسهر ، وتقود العباءة الى مونوكل ، ويقود المونوكل الى لثغة بسيطة فى النطق ، وتقود اللثغة الى تعديل مشية الشخصية ، وهكذا دواليك .

وابان فترة البناء هذه ، يتعمق الممثل فى الشخصية . فيجعله الاحساس الحقيقى يمتاد العواطف الخاصة بالشخصية . فيدرك أنه اذا كان يأمل فى انتاج صورة دقيقة ومؤثرة ، فيجب الا يبقى خارج الشخصية كمتفرج . بل يتحتم عليه أن يدخل فى الشخصية ويحس بما تحس به ، ويحب عندما تحب الشخصية ، ويضحك عندما تضحك ويبكى عندما تبكى . بهذه الطريقة وحدها يستطيع بناء الشخصية التى ينتظر أن تؤثر على الجمهور .

وبمجرد ان يتم بناء الشخصية ، وبمجرد أن تتكامل الصورة ، يتراجع الممثل التمثيلى فيفصل نفسه عنها عاطفيا . اذ انتهى دوره فى العمـل التكوينى . انتهى دوره كفنان مبتكر . ومنذ تلك النقطة ، كلما طلب منـه تمثيل ذلك الدور ، مد يده الى صورته كما لو كانت ثوبا معلقا علىمشجب ، فياخذها ويتقمصها ثم يحملها الى المنصة حيث يعرضها بجميع تفاصـيلها

الماجدة على المشاهدين المعجبين ·· ما زالت الصورة جميلة ومصممة تصميما فاخرا وتبدى الدليل على تكوينها بيد فنان حقيقى · قد تعلو مثل الصورة التى كونها سالفينى العظيم لعطيل ، أو الصورة التى بناها ادوين بوث لهامليت ، تعلو على اعمال معاصريه · غير انه ما عاد وجود للاحساس الذى بذل فى تكوينها · لقد ضاع الحماس الذى أضاء عملية الابتكار ·

هذه هى الصورة الرئيسية فى التمثيل التمثيلى · وبمجرد أن يخبو الحماس الذى اضفى الحياة على الصورة ، فقد يشعر المشاهدون بأنه ، على الرغم من روعة ما يشاهدونه ، فانه يفتقر الى احد المكونات الرئيسية غير المعروفة · وبدلا من الاحساس بطوفان العاطفة الحقيقية من خلال الأنوار ، فانهم يشاهدون تمثيلا للعاطفة ، جيدا جدا وبالغ الدقة · ومهما يصل مبلغ اعجابهم بالمهارة والابتكارية الداخلتين فى مفهوم الصورة ونموها ، فان تاثرهم يصير اقل عمقا مما يجب ان تكون عليه بذلك العرض ·

المعايشة فى الدور Living the part

هذا هو النمط الخامس والأخير للتمثيل ، ويتضمن كل شىء يضفيه الممثل التمثيلى ذو الضمير الحى ، على الدور ــ التكوين ، والفهم ، وحسن السبك ــ علاوة على مكون اضافى واحد ، هو الاحساس الحقيقى فى كل مرة يمثل فيها الدور · فالممثل الذى يعيش فى الدور ، يكرس نفس العناية والدراسة الفائقتين لتكوين الدور · ولكنه ، بالاضافة الى ذلك ، يشعر حقيقة بنفس النوع من العاطفة ، الذى تشعر به الشخصية التى يمثلها فى كل مرة يقوم فيها بذلك الدور · فاذا احست الشخصية بالغضب أو الحزن أو الخيلاء أو الارتياب أو الخوف ، فان الممثل نفسه ، يشعر هو أيضا بنفس العاطفة، وبالطبع ، بنفس الشدة تقريبا ·وبطبيعة الحال ، لا يشعر الممثل بنفس العاطفة بالضبط ، التى تشعر بها الشخصية ، ولكنه يشعر بعاطفة مشابهة لها جدا ، استمدها من خبرته ، ويحس بها بامانة واخلاص · وبالاختصار ، يعيد الممثل خلق الشخصية كلها بجميع عواطفها حية وسليمة فى كل مرة يظهر على المنصة ·وبعمله هذا ، يستطيع أن ينقل الى المشاهدين احساسا عاليا بالحقيقة ـ احساسا أعمق بالاقتناع ـ وبذا يستطيع ان يثير فيهم استجابة عاطفية اقوى مما يمكن عن طريق مجرد تمثيل عواطف تلك الشخصية ·

هذا النمط ،تبعا لستانيسلافسكى ، هو النمط النموذجى للتمثيل ــ النمط الذى يجب على جميع الممثلين أن يحاولوا الوصول اليه · وبالطبع ، يقرر أن بضعة قليلة من الممثلين ــ فيما عدا اليانورا ديوز ، أو لورانس أوليفييه ، أو اللينتس ــ لن ينجحوا ابدا نجاحا كاملا فى الوصول الى هدفهم · فالنتائج النهائية تقع ، عادة ، قبل ما يصبون اليه بقليل · ولذا ، سيظل اغلب التمثيل خليطا من عدة انماط · وقد يحظى هواة الرتب ، فى بعض المناسبات ، بلحظات ايحاء ، فيشعرون فجأة بنفس العاطفة التى تشعر بها الشخصية التى يمثلونها فينجحون فى نقلها الى المتفرجين · وفى بعض المناسبات قد يختار الممثل الآلى بخبرته ، من جعبة انطباعاته ما يراه مناسبا ، ثم يبتعد بما اختاره ، ويبدأ فعلا يشعر بالعاطفة التى تشعر بها الشخصية التى يمثلها · وفى بعض المناسبات أيضا ، قد يجبر الممثل الاستغلالى دورا حيث يكون استغلال وجهه أو شخصيته صحيحا بالضبط ، فيتقمص تماما الشخصية التى يمثلها ، ويقوم بعرض فعال بصورة مدهشة · كما انه فى بعض المناسبات ايضا ، قد ينحى الممثل التمثيلى لانطباعات اقل منه حقيقة · وكذلك الممثل الذى يعيش فى الدور ، قد يغريه رنين صوته هو نفسه ، او يكتشف أن صورته بالغة الجمال فى حلة رسمية · وقد يخضع الى ذلك الاغراء بأن يستغل صوته ، او الحلة الرسمية ، لأسباب خاصة به بدلا من أسباب تتعلق بالشخصية التى يقوم بتمثيلها · والهدف هو الأمر الهام الذى يجب على الممثل أن يضعه دائما نصب عينيه ــ الهدف الأسمى ، الذى يبذل جهده فى تمثيله بصدق قدر الامكان ، عن طريق صوته وجسمه ، ليس فقط المظهر الخارجى للشخصية وأفعالها الخارجية ، ولكن العواطف الداخلية التى تكون الدافع ، وتحقق هذه الأفعال· ولكى يساعد ستانيسلافسكى ، الممثل الذى يجاهد بحق فى الحصول على الأمانة والإخلاص فى تمثيله ، وضع كتابين ، هما : « ممثل يستعد An Actor Prepares » و «بناء الشخصية Building a character » · يهتم هذان الكتابان ، بنوع خاص ، بشرح الحرفية اللازمة للحصول على الكفاءة فى نمط « المعايشة فى الدور » من أنماط التمثيل · ومنذ أن نشر هذان الكتابان ، عرفت الحرفيات التى قدماها · عرفت فى جميع أنحاء العالم بأنها « الطريقة » أو « طريقة التمثيل » ·

ومما يؤسف له ، انه بينما كانت « الطريقة » بسيطة نسبيا فى مفهومها، وواضحة فى شرحها ، فانها بدلا من تقديرها واتباعها ، أسيء فهمها على

نطاق واسع ، واسيء تفسيرها • وقد مال بعض الممثلين الى سوء تقدير كمية العمل الواجب بذله فى وسائل تعبيرهم ، وهى اصواتهم واجسامهم وتفكيرهم الذهنى وخيالهم • فانساق البعض الى الاعتقاد بأن الشيء الوحيد الضرورى، هو أن يشعروا بعاطفة قوية ليس غير ، وبعد ذلك تنتقل هذه العاطفة تلقائيا الى المشاهد ، وانه لا حاجة بهم الى المجهود المضنى اللازم للحصول على المهارات الفنية للاتصال بالمتفرجين ، بل ما يلزم مجرد الاحساس بالدور ، وما بقى بعد ذلك ياتى من تلقاء نفسه • وبطبيعة الحال ، ادى سوء الفهم هذا الى قدر عظيم من حك الجلد ، والتلعثم والتمتمة وحك الأرض بالأقدام والتململ وسيلان اللعاب من الفم ، وغير ذلك من الأمور التى حذر منها ستانيسلافسكى، والتى يراها معظم المتفرجين منافية للذوق •

ورغم ما لقيته هذه « الطريقة » من عنف على يد انصارها الهاتفين لها ، فربما كان لها اثر اكثر نفعا ، على التمثيل الحديث من اية نظرية أخرى فى العصور الحديثة • فعلى الاقل ، اجبرت الممثلين على دراسة ونقد وظيفتهم فى المسرح كفنانين ـ أن يحاولوا اكتشاف سبب وجودهم على المنصة ، وماذا ينتظر منهم بالضبط ، وكيف يمكنهم القيام بمسئوليتهم على خير وجه •

تحليل الشخصية Analyzing the character

مهما تكن الطريقة التى يستعملها الممثل فى تمثيله ـ حتى ولو كان لا يعرف اية طريقة على الاطلاق ـ فهناك خطوات أساسية يجب عليه اتخاذها قبل التقدم لدوره • واول خطوة اساسية هى أن يحلل الشخصية الموكول اليه تصويرها كى يرى اين موقفه المناسب فى المسرحية ، وماذا ينتظر منه أن يفعل نحو تحليلها • وقبل أن يفهم مركز شخصيته فى المسرحية ، يجب عليه، أولا وقبل كل شيء ، أن يفهم المسرحية نفسها •

فهم المسرحية Understanding the play

واهم سؤال يجب على الممثل أن يوجهه الى نفسه فيما يختص بالمسرحية هو : لماذا كتبت هذه المسرحية ؟ واى هدف يحاول المؤلف الوصول اليه ؟ فلن يستطيع الممثل معرفة خطة المسرحية او فكرتها ، او عمودها الفقرى ـ أى ما يعمل على تماسكها وجمع كافة الأجزاء فى نقطة واحدة، لن يستطيع معرفة

ذلك الا اذا عرف السبب فى كتابة هذه المسرحية · وبمجرد أن يعرف فكرتها، يعلم الى أين تتجه المسرحية ، فيكتسب منظورا يمكنه من تقييم كل منظـــر فردى ، ويقرر المقصود منه ، وموقعه المناسب فى خط العمل الأساسى ·

وعلى سبيل المثال ، نأخذ مسرحية الأشباح للمؤلف ابسن · من الواضح أن هذه المسرحية كتبت لغرض معين — للتحقيق فى بعض الآراء الاجتماعية المعترف بها على نطاق واسع ·وقد جرى العرف الأخلاقى فى تلك العصور ،بأن من واجب الزوجة بمجرد أن يعقد زواجها المقدس أن تحترم وتقدس هذا العقد، وتظل مخلصة لزوجها فى مرضه وصحته حتى يفرق الموت بينهما مهما اقترف زوجها من اخطاء ومهما أساء اليها · ولكن أيسين تساءل عن ســـلامة هذه الفكرة · فاقترح انه من الأفضل ، فى ظروف معينة ، أن تفصم عرى الزواج عندما يتضح أن الحب والاحترام اللذين عقد على أساسهما الزواج ، لا وجود لهما · فقرر انه من الخطر الجسيم للمرأة وأنه مما يعود على المجتمع بالضرر، أن تبنى المرأة حياتها على وعد كاذب — أن تدعى بأن زواجها ما زال قائما حيا وصحيحا ، بينما الواقع أن هذا الزواج ميت · وأخيرا ، حذر ايسين من انه من المحتمل أن تتدخل الحقيقة فتهدم أى صرح حاولت هذه المرأة تشييده على هذا الأساس غير الثابت · وبعبارة أخرى ، يمكن تلخيص فكرة تلك المسرحية كالآتى : لا تبن حياتك على كذبة قد لا تتوقعها فى أغلب الأحوال ·

وقبل أن تحاول ممثلة القيام بدور مسز الفنج ، من الجلى انه يجب عليها أن تفهم ماذا دار فى عقل ابسين عندما كتب تلك المسرحية — أى هدف كان يحاول الوصول اليه · عندئذ فقط ، يمكنها الحصول على المنظور الذى يمكنها من رؤية السبب فى وضع كل منظر فردى وماذا توقع منه أن يحقق · ولن تستطيع السير فى خط العمل المؤدى الى تحليل المسرحية الا بعد أن تفهم فكرة المسرحية ·

وكذلك الحال مع الممثل القائم بدور الراعى ماندرز أو بدور أوزوالد او اية شخصية أخرى فى المسرحية ، من الضرورى له نفس هذا النوع من الفهم ·

فهم الشخصية : Understanding The Character

لن يستطيع الممثل البـــدء فى رؤية موقف الشخصية التى يمثلها من

التكوين المعقد the complex structure للمسرحيـــة ، الا بعد أن يفهم المسرحية نفسها • فلكل شخصية فى المسرحيـــة غرض معين ضمنه المؤلف المسرحية لسبب درامى • وعلى الممثل أن يكتشف غرض الشخصـــية التى يمثلها ـ لماذا وضع فى المسرحية ، وما ينتظر منـــه أن يسهم به فى العمل التمثيلى ، وكيف يؤثر فى التحليل • هذه هى نقطة البداية التى يشرع عندها الممثل فى أن يعمل كفنان •

ففى مسرحية « الأشباح » ، مثلا ، نرى أن الشخصية الرئيسية التى تدور حولها المسرحية هى مسز ألفنج • فهى التى اتخذت القرار المشئوم الذى جلب المصائب ، والذى انتهى بتدمير حياتها وحياة ابنها • فعندما اكتشفت وهى ما زالت عروسا صغيرة السن ، أنها تزوجت رجلا داعرا مطبوعا على الفسق ، كان من الواجب أن تهجره كما أوحت اليها كل غرائزها ، ولكنها بدلا من ذلك ، سمحت لنفسها بأن تخضع لكل ما جرى عليـــه العـرف الأخلاقى فى ذلك الوقت ، والخوف من الرأى العام ، فبقيت مع زوجهـــا ، وحاولت جهدها أن تنتفع من الزواج ما وسعها أن تنتفع • وبعد موت زوجها بفترة طويلة ، كان عليها أن تدفع ثمنا غاليا ، جزاء طاعتها ، وهو حياة ابنها المريض ، وتحطيم جميع آمالها •

أو لننظر الراعى ماندرز ، الذى يمثل الأخلاق التى جرى عليها العرف وقتذاك • لقد استخدمه ابسين ، ليمثل القوى التى دفعت هيلين ارفنج على أن تعود الى زوجها عندما أوحت اليها جميع غرائزها بأنه من الخير لها أن تهجره • وبالطبع ، هو كذلك جزء من الدراما •• أحس بجاذب قوى نحو مسز الفنج الشابة ، وما كان ليود شيئا أفضـــل من أن ينقـــذها من زوجها المنحل • ورغم هذا ، فان احســـاس القوى بالتمسك بالواجب ـ وأخـــلاقه المتشبثـــة بالعــــرف ـ منعتـــه من ذلك • وهنـــا يقع صراع الشخصية ومأساتها • فاكتشف أخيرا ، أنه بتفضيله الواجب على غرائزه الطبيعية ، كان أداة فى انزال العقاب الصارم على المرأة التى أحبها ، ونتج عن ذلك ، أن تحطم عمل الخير الذى كرس له قدرا كبيرا من الوقت والجهد •

عندما يتناول الممثل أو الممثلة أية شخصية من هاتين ، من الضرورى

له أن يفهم بوضوح ويفهم كامل ، ما فعلته الشخصية ، ولماذا فعلته • يجب على الممثل أن يفهم مبلغ قوة الارادة المطلوبة من الراعى الشاب ماندرز ، وأى اعتصار ومعاناه ، كى يرســـل هيلين ارفنج ثانيـــة الى زوجها •
وأى اعتصار لابد أن عانته نفسه ، كى يرسل هيلين أرفنج ثانية الى زوجها •
ويجب أن يفهم أيضا عن رضى وطيب خاطر رأىماندرز أخيرا قراره بالتضحية هيلين ارفنج الشابة ، التى ربيت على الرقة والرفاهية ، عندما اكتشفت أن الرجل الذى تزوجته فاسق عنيد ، ويجب أن تفهم أيضا الأثر المميت للحياة يوما بعد يوم مع رجل صار لزاما عليها أن تحتقره ــ النضال المستميت من أجل الخلاص ، عن طريق العمل ، والمحاولة الفاشلة للحياة من أجل ابنهـا حياة عذاب شاقة • كما يجب أيضا أن تدرك الآثار التى يمكن أن تتركها هذه الأمور فى نفس امرأة • وبمعنى آخر ، يجب أن تفهم الأهداف الأســـاسية للمرأة وما تؤمن به ، وتدرك كذلك الجروح العميقة التى أصابت كرامتها ، اذا كانت تأمل فى أن تمثل الصورة الدقيقة لتلك المرأة أمام المشاهدين •

غير أنه لا يكفى أن يفهم الممثل الوظيفة التى تقوم بها شخصيته فى المسرحية ككل ، بل يجب أن يعرف الوظيفة التى تقوم بها فى كل منظر على حدة • فكل منظر فى المسرحية ، ككل ممثل ، يقوم بغرض درامى معين • فهو ينقل المعلومات ، أو يكون الحالة ، أو يظهر الشخصية ، أو يبين العلاقات بين الشخصيات ، أو يقدم العمل التمثيلى • وفى بعض الأحيان ، يقـوم بعدة أغراض فى وقت واحد • فينتظر منه أن يقوم بعمل معين محدد • على الممثل أن يسأل نفسه : لماذا وضعت فى هذا المنظر ؟ ماذا ينتظر منى أن أعمل ؟ ماذا ينتظر منى أن أسهم فى تكوين المنظر ؟ وما هو العمل الذى سأقوم بتمثيله ؟

تكوين القصـــة Action

لا شك فى أن تكوين القصة هو مفتاح المسرحية • فاذا استطاع الممثل أن يفكر فى دوره فى منظر على أنه يقوم بتكوين القصة ، اذن لأدرك أنه يتحتم أن يكون له هدف ــ ينتظر منه أن يعمل شيئا • سيكون له هدف • سيكون تمثيله حراكيا dynamic لا ساكنا static ، سيقوم بتمثيل فعل •

ولنأخذ مثلا ، منظر المواجهة ، الواقع قرب نهاية الفصل الأول من

مسرحية « الأشباح » فيطلب فيها من مسز الفنج والراعى ماندرز ، فى هذا المنظر ، ان يعيدا فحص اعمالهما خلال الثلاثين سنة الماضية على ضــوء التطورات الأخيرة · فيحاول الراعى ماندرز ان يبين أعماله ، فى ذلك الوقت، على أساس ان كل شيء ســار على خير ما يرام · ومن الواضح ان أسرة الفنج ازدهرت · صار الكابتن الفنج ، قبل موته ، عضوا قويا سامى المنزلة فى المجتمع ، كما عاد ابن مسز الفنج الى البيت ليواسى أمه فى ســنوات حياتها الأخيرة · وكانت مسز الفنج على استعداد تام ، لأن تترك الراعى يتمادى فى جهله ، الى ان اتهمها بانها أهملت فى تربية ابنها ، وعندئذ قررت أن ترفع الحجاب عن عينيه ، فتظهر له النتائج الحقيقية لأعماله السابقة ، والألم الممض الذى عانته ، والخداع الذى اضــطرت الى ممارســته كى تنقذ سمعة زوجها ، والخوف المستمر الذى كانت تشعر به من أن يصير سلوك زوجها الداعر ، فضيحة عامة امام الشعب ، ومحاولاتها المستميتة فى أن تمنع ابنها من معرفة حقيقة اخلاق أبيه ·

وهكذا يبدأ ماندرز فى اقناع مسز الفنج ، انه قام بالعمل الصحيح وبشرف وبامانة او ينتهى اخيرا ، بان يحاول جاهدا ، أن يتحاشى مواجهة حقيقية ، تظهر ان ما عمله كان ضد ما يجب ، وربما كان مخلا بالشرف · فتسرع مسز الفنج فى محاولة السيطرة على صبرها تجاه محــاولة ذلك الرجل تبرير ما عمله · ولكن عندما اتهمت بالتقصير فى تربيــة ابنهــا ، قررت ان تظهــر القصــــة كلها ، وتلحق به النتــائج المخــزية لأعماله «الشريفة» يتبع كل ممثل خط عمل واضح يؤدى مباشرة الى هدف المنظر objective of the scene والايحاء التــام بالموقف الدرامى كما هو موجود فى هذه المرحلة من المسرحية ·

اذن ، فعند تحليل الشخصية ، يتحتم على الممثل ان يضع فى ذهنــه باستمرار حقائق أساسية معينة · فأولا يجب ان يتذكر أن لكل مسرحيــة مفهوما أساسيا او فكرة اساسية ، او عمودا فقريا ، ليس هو فقط السبب فى تاليفها ، بل ويعمل على تماسكها · (كتب شــو مسرحيــة « الأسلحة والانسان » ليوضح سخافة الحرب ، كما كتب ايوجين أونيل مسرحية « جاء بائع الثلج » ، ليبين انه يجب أن يكون للمرء أوهام لكى يستطيع أن يعيش) وثانيا : يجب ان يعلم أن كل ممثل وضع فى المسرحية لغرض محدد ـ ليسهم بشيء محدد ، كبيرا كان أو صغيرا ، لتكوين القصة ونموها وتحليلهــا · وثالثا : يجب أن يضع فى ذهنه أن كل ممثل مســئول أن يكتشف ، ليس

فقط السبب فى وضع الشخصية التى يقوم بتمثيلها ، فى المسرحية ، بل وايضا ، ماذا ينتظر أن تقوم به تلك الشخصية من عمل ايجابى نوعى ، فى منظر تظهر فيه · وبمجرد أن يفهم الممثل وظيفته فى كل منظر ، فانه يبدا فى فهم علاقاته مع مختلف الشخصيات · فيبدأ يرى موقفه فى شكل المسرحية ككل ، وكيف يسهم فى التحليل الأخير لتكوين القصة ·

تكوين الشخصية Constructing the character

بعد أن يعرف الممثل سبب وضعه فى المسرحية وماذا ينتظر منه فى كل منظر فردى ، يمكنه أن يشرع فى تكوين شخصية تفى بما يطلب منه · يهتم الممثل عند تكوين الشخصية « بخارجيات "externals" » و « داخليات "internals" » الدور · اى انه لا يهتم فقط بمنظر الشخصية ومشيتها وكلامها وهندامها بل وكذلك بكيفية تفكيرها وشعورها وانفعالاتها ـ ما تحبه وما تكرهه وما تعجب به وما تستقبحه ·

يجب ان يكون لكل شىء يفعله الممثل على المنصة معنى داخلى كما يجب ان يكون تعبيرا لشىء يعتمل فى داخل الشخصية · ليس التمثيل خاليا من الهدف اطلاقا ، وانما يجب دائما ان يكون له غرض ، كما يجب ان يكون له مغزى · اذن ، فوظيفة المخرج هى اولا أن يكتشف ماذا يحدث فى داخل الشخصية فى اية لحظة بعينها · ثم ايجاد وسيلة واضحة وموجزة وممتعة لنقل احساساته الى المشاهدين · وبعبارة اخرى ، ليس التمثيل مجرد تكرار للسطور وللعمل التمثيلى والحركة المذكورة فى السيناريو او التى صممت باشتراك المخرج ، وانما هو يعيد فى ذهن الممثل الحياة الداخلية النشيطة للشخصية كما وصفها المؤلف ، ثم يستخدم السطور والعمل الدرامى للدور ليعبر عن هذه الحياة الداخلية ·

اكتشاف الصفات الداخلية Discovering Internal Qualities

لكى يصل الممثل الى داخل الشخصية ليكتشف كيف تفكر هذه الشخصية ويحسها ، وماذا تحب وماذا تكره ، وماذا يكون انفعالها امام ظروف معينة فى المسرحية ، يجب عليه أن ينمى فى نفسه ويمارس قدرات بشرية معينة قد يعتادها او لا يعتادها فى حياته اليومية العادية · وبمجرد

أن تتغلغل هذه القدرات فى نفسه ، تساعده على النفاذ الى الحياة الداخلية للشخصية ٠

الملاحظـــة Observation

الملاحظة من أعظم وسائل الممثل قيمة ٠ ولكى يفيد منها الممثل ، يجب أن تكون اكثر من مجرد رؤية ما يدور حواليـــه يجب أن يدرك الممثـــل كل ما يجرى حوله فى بيئته بكل حواسه ٠ كما يجب عليه البحث والتنقيب بدقة وامعان فى الكتب والسينما والتليفزيون ، وغيرها من وسائل الاعلام ، عما يجرى فى العالم الواسع ـ فى نواحى السياســة ، والاقتصــــاد ، والتغيرات الاجتماعية ، والفنون والعلوم والأدب ٠ وبمعنى اخر ، يجب أن يكون الممثل جامع خبرة واحساسات جم النشاط ٠ يجب أن يكون دائم اليقظة للالمام بكل ما هو جديد فى الأفكار والخطط والتطـــورات ٠ فاذا ماركب الأوتوبيس ، وجب عليه أن يفتح أذنيه لحديث الأم الجالسة فى المقعد المجاور لمقعده ، تلك التى تشكو لصديقة لها من أن زوجة ابنهـــا الجديدة لا تأتى لزيارتها ، لأنها لا تطيق رائحة البصل الموجودة فى البهو ، اذ تقول : « ماذا يطلب منى أن أفعل ؟ هل آمر الجيران بأن يكفوا عن طبخ البصل ، كى تأتى زوجة ابنى لتزورنى ؟ » وعندما يسير فى الطريق ، يجب أن يلاحظ الاختلاف العظيم والشاسع فى طرق خطوات الناس ـ التك ٠ تك ٠ تك ٠ تك للسكرتير المشغول ، الذاهب فى مأمورية ، وتباطؤ وتلكؤ الفتيـــات الصغيرات وهن متجهات لشراء ما يلزمهن ، والسير الوئيد للسائح فى أول رحلة له الى مدينة كبيرة ٠

ويجب على الممثل الا يقبل المظهر السطحى والخارجى للأشياء ٠ ينبغى أن تكون نظرته أعمق باستمرار ،فيفحص بدقة ،ويقارن بين ما يرى وما يسمع وما يشم ، وبين ما حفظه فى ذاكرته ويعرف ما يشعر به الشخص أو يفكر ، فيما يقوله أو يفعله ٠ يجب أن يكون هدفه أن يلاحظ ويسجل كافة التفاصيل بغاية الدقة وبعمق قدر المستطاع ، حتى ترسخ وتتغلغل فى ذاكرته عميقـــة كاملة قدر الامكان ٠

الذاكرة Memory

يجب أن يخزن كل ملاحظات الممثل ، فى ذاكرته ، من ثروة المدركات

الحسية والذهنية والعاطفية ، حتى يستطيع أن يسحب منه ما يحتاج اليه في محاولته تكوين شخصية حية • وكلما كثر المخزون من المعلومات والاحساسات القابلة للاستعمال ، زادت فرصة الممثل في العثور على ما يحتاج اليه لأى دور معين ، وبذا يتسع مدى الأدوار التى يمكنه تمثيلها •

اذن ، فالملاحظة والذاكرة وثيقتا الصلة • يجب تنميتهما معا • فكلما كانت الملاحظة أعمق وأشد زادت قوة الانطباع الذى تحدثه فى الذاكرة ، وبالتالى تبقى تحت الطلب مدة أطول ، وتصير أسهل تلبية لاستدعاء الممثل لها عندما يحتاج اليها •

تخزن المشاهدات فى الذاكرة ، فى ثلاث صور متباينة ، تبعا لطريقة رؤيتها وتكوينها • فأولا ، هناك المدركات الحسية البحتة : كيف ينظر الى الشيء ، أو يلمس ، أو يذاق — كلون شجرة ، وملمس صديرية من الصوف ، ومذاق البرقوق • ثم هناك المدركات الذهنية : كيف يقارن أى شيء أو شخص أو حادث بما يشبهه • وأخيرا ، هناك المدركات العاطفية : كيف تؤثر المدركات على الناظر ، عاطفيا ، وماذا يتذكر منها • أى الصور السارة أو الصور غير السارة ، وكيف تؤثر على سرعة النبض أو على ضخ الأدرينالين فى تيار الدم •

كل صورة من صور المشاهدات المخزونة ذات فائدة للممثل فى تكوين شخصية حية ، ومع ذلك ، فتلك المشاهدات التى رؤيت عاطفيا وخزنت فى الذاكرة العاطفية ، ربما كانت أكثر فائدة • فيجب على الممثل أن يرجع الى ذاكرته العاطفية للبحث عن مشاهدة أحدثت فيه عاطفة تشبه العاطفة التى تحس بها شخصيته فى المسرحية • فمثلا ، احس بعض منا بالرعب من مواجهة فرقة اطلاق النار • غير أن معظمنا أحس بالرعب من مواجهة مواقف أخرى ، مثل : الذهاب الى غابة فى ليلة حالكة الظلام للبحث عن حيوان مفقود ، أو النهوض لالقاء أول خطبة فى حملة سياسية ، أو الاستعداد للغطس فى ماء بحيرة جبلية باردة • كل هذه أمور خفنا فعلها ، وقد اختزن فى ذاكرتنا ذلك الرعب الذى شعرنا به ، وبوسعنا أن نستعمله ليساعدنا فى اظهار صورة الشخصية التى على وشك أن تواجه فريق اطلاق النار •

المخيلة Imagination

المخيلة ، ببساطة ، هى القدرة على استعمال أجزاء المشـــاهدات أو العواطف التى خزنها الانسان فى ذاكرته ليظهر نفسه فى موقف جديد أو موقف غير مالوف • والحقيقة هى أن المخيلة موهبـــة لاستخدام المكونات الموجودة تحت تصرفنا رغم عدم ترتيبها ، للقيام بعمل يستحيل انجـــازه بدونها •

اذن ، فالمخيلة مساعد للممثل لا يمكن الاستغناء عنه • فبوسع الممثل ، باستخدام المخيلة ، أن يوسع مدى الرؤية عنده ، ويضيق التركيز لديه : أى يمكنه أن يرى من الحياة اكثر ، ويستطيع رؤية ذلك بصورة أوضح • وكلما استخدم الممثل مخيلته صارت أعظم مرونة وأكثر حدة ، وصار هو أفضل قدرة على تجديد مختلف أجزاء المشاهدات ، وتساعده المخيلة الفضلى فى عمله لفهم وبناء وتمثيل اية شخصية •

غير أن المخيلة لا تستطيع العمل وحدها • لابد لهـــا من ثروة من المشاهدات تغذيها • فالأطفال الذين كثيرا ما يقال عنهم ، ان لديهم مخيلة غير محدودة ، هم فى الحقيقة ذوو مخيلة محدودة جدا ، اذ ان مشاهداتهم نفسها محدودة جدا • وهم ، ببساطة ، يستخدمون ما لديهم من مشـاهدات بحماس اكثر ونشاط اقوى مما لدى الشخص المتوسط من البـــالغين ـ مع شىء من التمنع ـ وبذا يبدو أن لديهم قوات تخيل أكثر مما لديهم بالفعل •

واذا أراد ممثل أن ينمى لديه مخيلة قوية نشيطة ، لزمه أن ينمى أولا ذاكرة حافلة بالمخزون من المشاهدات ـ ذاكرة غنية بجميع أنواع المشاهدات الحسية والذهنية والعـــاطفية • وبمجرد أن يصبح لديه بنك ذاكرة غنى بالمتنوعات ، يمكنه استخدام مخيلته فى القيام بتمثيل مدى اوسع وأوسع من الشخصيات أو المواقف •

التركيز Concentration

ولكى يفيد الممثل من أية موهبة من المواهب الســـابق ذكرها ، يجب عليـــه أن ينمى لديه موهبة أخرى ـ هى موهبة ألتركيز • والتركيز ،

ببساطة ، هو القدرة على توجيه كل انتباه المرء الى موضوع معين ، او الى فكرة معينة ، أو شخص بعينه ، أو عمل معين ، مع استبعاد كل شيء آخر • فعندما يبنى الطفل بيتا من قطع البلاستيك او نحوه ، فانه يركز كل انتباهه على البيت • وعندما يذهب المتفرجون الى مسرح ، فانهم يركزون كل انتباههم على المسرحية • والواقع انه طالما تشغلهم المسرحية ، فانهم يمتنعون بشدة عن السماح لأفكارهم بان تشرد او تتجه الى اى شيء آخر يشغل انتباههم بعيدا عن المسرحية •

يجب على الممثل ان يتعلم كيف يكرس انتباهه غير المنحرف ، الى اى شيء يقوم به ، سواء فوق المنصة او خارجها • ولكى يلاحظ الممثل بعناية ودقة ، يلزم ان يكون قادرا على التركيز تماما على الشيء او الشخص او الحادث الذى يشاهده • وبهذه الطريقة وحدها ، يتطبع موضوع ملاحظته فى ذاكرته عميقا راسخا ، كما ينبغى أن ينطبع • وكذلك ، لكى يستدعى الممثل من ذاكرته ما يحتاج اليه ، عليه أن يركز على ذلك الشيء وحده -وهو العاطفة التى تشعر بها الشخصية التى يقوم بتمثيلها، او الموقف الدرامى الذى يجد نفسه فيه • وبغير القدرة على التركيز ، لا تعمل مخيلة الممثل الا على فترات متقطعة وبغير اهتمام ، مهما تكن ذاكرته غنية بمخزون طيب •

التركيز هو الموهبة المنشطة التى تزيد فى فعالية كافة المواهب الأخرى، اذ تمد الممثل بميزات معينة غير مباشرة عظيمة القيمة له • فمثلا ، اذا حصر الممثل تركيزه على ما يحدث فوق المنصة ، فلن يعرف ما يحدث عند المشاهدين ، والواقع أنه يعرف تماما أن المشاهدين موجودون ، ونتيجة لذلك يجد من الأسهل له ان يرتخى فيفقد وعيه المانع التلقائى • ومن أعظم الطرق المؤكدة لتجنب الخوف من المنصة stage fright ، أن يركز الممثل بامعان على ما يقوم بفعله على المنصة ، فلا يجد وقتا للتفكير فى الكيفية التى ينظر بها المتفرجون الى جهوده •

ولد بعض الناس وهم مطبوعون على التركيز • فبوسعهم أن يركزوا على كتاب يقرءونه حتى ولو كان ذلك وسط ضوضاء وشغب • وآخرون بحاجة الى تنمية القدرة على التركيز • وهذا يحتاج الى جهد من قوة الارادة•

فيجب على الممثل أن ينمي في نفسه عادة ابعـــاد كل شرود ، حتى ولو كان مشغولا بعمل من الأعمال اليومية العادية كربط رباط الرقبة أو غسل الأطباق أو قراءة صحيفة • وبمجرد أن ينمي الممثل في نفسه عادة التركيز على الأعمال الموجودة خارج المسرح ، يجد من السهل عليه نسبيا أن ينقل مهاراته الى عمله فوق المنصة • ومن المؤكد أن كل تحسن يستطيع تحقيقه في التركيز، لابد أن يزيد في مهارته كممثل • سيجد من السهل عليه تحليل شخصية ، ومن السهل عليه تكوين شخصية ، ومن السهل عليه أن يمثل شخصية بمجرد أن يجد نفسه فوق المنصة أمام الجمهور •

خلق الخصائص الخارجية Creating External characteristics

ما أن ترسخ في ذهن الممثل الخصائص الداخلية للشخصية التي يقوم بتمثيلها ، حتى يجد أن مهمة خلق الخصائص الخارجية أقل تعبا مما كان يتوقع • فاذا ما عرف الممثل كيف تنظر شخصيته الى نفسها ، وكيف تنظر الى العالم ، وكيف تشعر نحو غيرها من أشخاص المسرحية وأحداثهـــا ، اكتشف أنه يعرف القليل جدا عن الشخصية التي يمثلها ، وربمـــا عرف شيئا عن ماضيها وثقافتها وطبقتها الاجتماعية وميولها وأخلاقها وقابليتها للاعتماد على غيرها وثباتها العاطفي • وبالطبع لكل هذه الأمور تأثير على هندام شخصيته ومشيتها وكلامها وحركاتها • وواجب الممثل عندئذ أن يعمل على أن يطابق منظر الشخصية وكلامها وسلوكها • أي الصورة الداخليـة التي ينجح في تكوينها ، ثم يعمل على أساس هذه الصورة التي كونهـــا ؛ فيستطيع تمثيل أفكار الشخصية ومشاعرها ، وهو يواجه الظروف المتغيرة المسرحية •

الجسم Body

أشرنا في الأبواب السابقة الى أنه ليس لدى الممثل ما يعمل به ســوى صوته وجسمه • فهو الفنان والوسيلة معا • وما يفكر فيه في عقله ، ويصنعه بصوته وجسمه •

ونتيجة لذلك ، يجب على الممثل أن يحافظ على ليونة جسمه ومرونته قدر الامكان • كما يجب عليه أن يحافظ على سلامة جسمه من العيوب ومن

العادات المتهجنة ، سواء فى الوقفة أو فى المشية ، حتى يمكنه أن يضيف أية تفاصيل لازمة للشخصية ، دون أن تنزع سوى التفاصيل غير المطلوبة ٠

عندما يقوم الممثل باضفاء الصفات الخارجية على الشخصية ، فانه يحاول أن يروى اكثر ما يمكنه عن تلك الشخصية بمصطلحات بصرية بحتة، فيقدم رغباتها وامالها ومفاهيمها وانتصاراتها وهزائمها ٠ ويصور العلاقات الشخصية والمواقف الدرامية ٠ ويحاول باستمرار ان يظهر بشتى الطرق الطبيعة الأساسية لتلك الشخصية التى يمثلها ٠ فمثلا : الرجل الموسوس المريب ، يميل الى أن يمشى متسللا خائفا ٠ اما الرجل الواثق من نفسه ، فيتميل الى المشى بقوة ونشاط ٠ وتميل المرأة الجميلة الى المشى منتصبة القامة فى رشاقة تظهر فى أبهى مظاهرها ٠ وتميل المرأة المهزومة الى أن تمشى بكتفين متهدلتين ، وروح تبدى الاعتذار ٠ وبالطبع ، يعبر شتى الأفراد عن كل هذه الميول بطرق متباينة نوعا ما ٠ فلن تمشى كل النساء المهزومات باكتاف متهدلة ، على الأقل ، عندما يمكن أن يكون هناك من يبصرهن ٠ ولن يبدى كل الرجال الواثقين من انفسهم ، الدليل على تلك الثقة بنفس الطريقة ٠ فيترك للممثل أن يقرر ما ينتظر أن تبديه الشخصية المكلف بتمثيلها من طرق فى مشيتها وأحوالها ، ثم يعبر عن هذه الأحوال بوضوح وبساطة ، قدر المستطاع ٠

وبالطبع لدى الممثل اكثر مما يساعده به جسمه غير المزين ، لكى يصور الشخصية ٠ فسيكون لديه ، علاوة على ذلك ، ماكياج makeup لوجهه ، وملابس من نوع ما لبقية جسمه ٠ ومن الأهمية بمكان استعمال الماكياج الصحيح المناسب ، والملابس الصحيحة المناسبة ، ليس فقط من أجل فهم المشاهدين للشخصية ، بل وكذلك من أجل راحة الممثل ، ولابتكاريته ٠ فمثلا ، الثوب البالغ الجمال قد يضفى على الممثل نظرة داخلية جديدة وغير متوقعة ، نظرة الى داخل طبيعة الشخصية التى يقوم بتمثيلها ، وبذا قد توجه عقله الى مجموعة من الأفكار الجديدة تماما توحى اليه بأن يغير طريقة تحركه وتقترح عليه بقطع جديدة من العمل الدرامى ٠فالمعطف ذو «التفصيلة» العتيقة ، الذى قد يبدو لأول وهلة غير مناسب للشخصية ، يمكن ، بعد الفحص عن كثب يوحى بامكانيات عظيمة ٠ فقد يوحى باضافة ساعة ذهبية كبيرة ذات سلسلة ذهبية ضخمة ، وقبعة حريرية متكسرة ، وعصا

عتيقة الطراز ليتوكأ عليها ويستطيع الممثل المبتكر استعمال كل هذه الأشياء لتكوين شخصية مناسبة بطريقة عجيبة ٠

تستمر الفواصل المسرحية the interplay بين الخصائص الخارجية والداخلية للشخصية طوال فترة التكوين والتنمية ٠٠٠ يغذى كل شيء الآخر: فنظرة الرجل الداخلية الخاصة بمشاعره نحو حماته ، تتمخض عن طريقة جديدة لسلوكه فى حضرتها ٠ وتغير طريقة السلوك الجديدة هذه قليلا من العلاقة بين الرجل وزوجته ٠ ويتطلب تغير العلاقة تغيرا طفيفا فى قراءة السطور التى تخاطب بها الزوجة ٠ ويتطلب تغير القراءة تغيير النغمة العاطفية للمنظر — وهكذا دواليك ٠ فتكون النتيجة : أن الشخصية فى المسرحية ، لا تنمو ولا تتطور فى الفضاء اطلاقا ، بل تنمو وتتطور بالنسبة الى الشخصيات الأخرى الموجودة فى المسرحية نفسها ٠ اذن ، فالخصائص الداخلية تستمر فى النمو والتغير ، وبناء على ذلك يجب أن تستمر الملامح الخارجية لتلك الشخصية فى التغير ٠

الصوت Voice

ليست عملية النمو والتغير قاصرة على الجسم وحده ، بل تظهر فى الصوت أيضا ٠ وقد شرحنا بالتفصيل ما ينتظر من الممثل نحو استعماله صوته لينقل الى المشاهدين المعنى الذى يقصده المؤلف ، ونواياه التى يرمى اليها ٠ يجب أن يكون الممثل مسموعا ، كما يجب أن يكون مفهوما على كل من مستوى النص ومستوى ما وراء النص ، وأن يكون صوته سارا مبهجا ، أو على الأقل ممتعا لمن سيسمعونه ٠ وأهم ما يجب أن يهتم به الممثل عند تمثيل الخصائص الخارجية للشخصية ومشاعرها الداخلية هو اكتساب الوضوح على مستوى ما وراء النص ٠

الحقيقة أن نص المسرحية text ليس الا السيناريو ولن يتضح المعنى الكامل للمسرحية ولا روحها الا اذا مثلها الممثلون على المنصة ٠ يذكر النص ما يقوله أشخاص المسرحية وما يفعلونه ، ولا يشير الى ما يشعرون به الا تلميحا ٠ هذه هى التلميحات التى تكون ما وراء نص المسرحية ٠ هنا الموضع الذى ينفذ منه الممثل الى الصورة ٠ وعليه أن

يكتشف ويملأ ما اضطر المؤلف الى تركه بسبب عدم ملاءمة الألفاظ. • ويمكن اتمام بعض هذا الملء ، كما رأينا ، عن طريق المهارة فى استخدام الجسم ـ وذلك بواسطة التمثيل الصامت والحركات والعمل التمثيلى ـ ولكن معظمه يتم عن طريق الصوت •

ولكى يستخدم الممثل صوته ليحصل منه على أعظم اثر فى عمليـــة توضيح ما وراء النص ، يجب أن يكون لديه أداة مرنة جيدة التمرن وعاليـة الاستجابة • كما يجب أن تكون هذه الأداة قادرة على أن تخرج فى الحال أى نوع من الأفكار ، أو أى فرق طفيف من المشاعر يطلبه عقله • وكما أن عازف الكمان فى فرقة موسيقية يعتمد على كمانه (ولا سيما كمان من صــــنع ستراديفاريوس) ليمده بكل من النغمة ولون الصوت ومرونته ، ليقوم بتمثيل باجانينى • كذلك الحال مع الممثل ، يجب أن يعتمد على صوته ليمده بأية نغمة أو نبرة يحتاج اليها تمثيل : هامليت ، أو طرطوف ، أو ويلى لومان •

ولكى يحصــل الممثل على الأداة المرنة ، الى اقصى حد من المرونة ، تلزم لاعداده بمتطلبات فنه . يجب أن يكون راغبا فى تكريس ساعات طويلة شاقة لتحسين كل من صوته وجسمه • وتتضمن قائمة الكتب المذكورة بآخر هذا الكتاب عدة تمرينات ملائمة لتحسين الصوت والجسم •هذا ، وأى مجهود يبذله الممثل فى تحسين نفسه ، لابد أن يأتى بفوائد ضخمة • لابد أن يزيد فى قدرة الممثل على القيام بأى عمل بالغ التعقيد ينتظر منه القيام به ـ أن يعبر بالضبط وبدقة عن الأفكار والعواطف البريئة للشخصية التى تعهــد بتصويرها •

التعـــاون Communion

عندما يستخــدم الممثــل جســـمه وصـــوته ليعبر عن مضـــمون الشـــخصية التى يمثلهـــا ، عليــه أن ينمى فى نفســـه موهبة اضـافية أخـرى هى موهبــة التعــاون ـ اذا كان يأمل فى أن يكون فعــالا بحــق • يشير التعاون الى التبادل الواقعى للعواطف بين اثنين من الممثلين يقــومان معا بتمثيل منظر • وبغير التبادل الحقيقى للعواطف ، يغدو المنظر ميتــا وغير ممتع ، وربما لا ينتج عنه الا قليل من الاستجابة من المشاهدين ، أو ربما لا تنتج عنه أية استجابة على الاطلاق • فالتبادل الحقيقى للعــواطف بين الممثلين ، يجعل المنظر حيا على الفور • سيدرك المشاهدون فى الحـال

انهم يشاهدون تبادلا حقيقيا للعواطف ، فيستجيبون له بعواطفهم ، هم انفسهم ٠٠ وبهذه الطريقة يوضع المشاهدون فى موقف مشاهدة أو سماع شىء لم تقصد به عيونهم وآذانهم ، وانما يخيل اليهم أن ما يحدث على المنصة انما يحدث لأول مرة ـ اى هو مكون من المكونات الأساسية لتماسك التمثيل المسرحى ٠

التعاون هو ما يشير اليه الممثل عندما يقول لممثل زميله فى منظر : « هيا ، اسرع ! اعطنيه ٠ دعنا نمثل هذا المنظر بحق ! » ٠ والتعاون عموما، هو ما يشعر به المخرج عندما يقول : « هيا ، بسرعة ، هذا المنظر بطىء جدا، يجب ان تسرعوا به اكثر من ذلك » ٠ ولا يقصد المخرج بقوله : « ان تسرعوا به اكثر من ذلك » ، حجما اكثر ولا سرعة ازيد ، بل يقصد فى الحقيقة ، تبادلا اعظم ، فى العواطف ، بين الممثلين ٠

وعندما يتسلم الممثل دوره ، فانه ، فى الحقيقة ، لابد ان يبدأ عمله قبل وقت العرض بعدة سنوات ، اى انه يجب أن يبدأ فى الحال ، قدر الامكان، بتدريب صوته وجسمه حتى تتمكن وسيلته فى التعبير من الاستجابة للمتطلبات البالغة التعقيد ، التى سيكلفها بها ٠ كما عليه أن يتاهب لتدريب حواسه وذاكرته ومخيلته وتركيزه ، كى يستطيع أن ينفذ الى الحياة الداخلية للشخصية التى يرغب فى تصويرها ٠

عندما يبدأ الممثل ، بالفعل ، العمل فى دور معين ، يجب عليه أولا ، ان يحلل المسرحية ليعرف السبب فى كتابتها ، وماذا تحاول ان تقول ٠ وبمجرد ان يفهم فكرتها ، يحصل على المنظور الذى يبين له اين يليق دوره فى المسرحية ـ اى ما ينتظر ان يعمله ، ليس فقط فى المسرحية ككل ، ولكن فى كل منظر فردى أيضا ٠٠ تعطيه هذه المعرفة فهما جيدا للمعتقدات الأساسية لشخصيته، ورغباتها ، واتجاهاتها العاطفية ٠ وما ان يضع هذه الفكرة فى ذهنه حتى يبدأ فى بناء صورته ٠

سيكون كل شىء معدا لآلات عمله ٠ فقد توحى الكلمة أو الجملة بحركة عاطفية ٠ وتوحى الحركة العاطفية بدورها ، بتعديل ثوب ٠ ويوحى تعديل الثوب ، بتغيير طفيف فى مشية الممثل ٠ وقد يغير تعديل مشية الممثل علاقته بممثل آخر ، وهلم جرا ٠ يجب على الممثل طوال مدة

التكوين ، ونحـوه ، أن يتذكر أن هنـاك فاصلا ، ويجب أن يكون هناك ذلك الفاصل المسرحى باستمرار ، بين الحياة الداخلية للشخصية ، وبين الوسائل الخارجية التى يستخدمها الممثل للتعبير عن تلك الحياة ·

يجب تعديل الصورة المعروضة أخيرا على المشاهدين لتعديلها عـدة مرات · غير أن التغييرات التى تعمل ، يجب أن تكون تغييرات واعية - اى تغييرات حدثت لسبب معين · ولا يجب أن يترك أى شيء للصدفة · فالفـن نتيجة تخطيط ، وهو دائما واع وملىء بالأغراض ·

يجب على الممثل ، أولا وقبل كل شيء ، أن يكون ذا غرض · لن يكون سلبيا ، بل هو ايجابى دائما ، يحاول باستمرار القيام بعمل · فهو يؤدى عملا تمثيليا فى كل منظر فردى ، يعمل لتحقيق هدف محدد - ليقنع شخصا ما ، أو ليحث شخصا ما ، أو ليثير شخصا ما ، أو ليحمى شخصا ما ، على اكتشاف شيء ما ، أو على اخفاء شيء ما · وزيادة على ذلك ، فان له غرضا فى المسرحية ككل ، وان للشخصية التى يمثلها خط عمل يقود الى تحليل المسرحية · ويترك للممثل أن يكتشف أغراض شخصيته هذه ، ثم يعرضها على النظارة بطريقة ممتعة قدر الامكان ·

ولكى يضع الممثل نفسه فى الحالة الخلاقة المناسبة التى تسمح لـه بتأدية هذه الأعمال الصعبة التى أخذ على عاتقه القيام بها ، يجب عليه أن ينمى قوات تركيزه الى أقصى ما يمكن من التنمية · ينبغى أن يكون قـادرا على ايقاف كل شيء ، ويطمس جميع المشاكل الشـخصية ، ويتجاهل كل العاهات الجسدية ·

ربما لخص ستانيسلافسكى هذا ، كما لخصه أى فرد آخر ، عندما قال: لا تذهب الى المسرح وقدماك ملوثتان بالطين ، بل اترك قاذوراتك وأوحالك خارجا · أكبح جماح مشاغلك الصغيرة ومنازعاتك البسيطة ومشاكلك التافهة مع ملابسك الخارجية - كل ما يتلف حياتك ويبعد انتباهك عن فنك » ·

التمثيل مهنة مجزية ، تتطلب أى شيء يستطيع الممثل أن يأتى به اليهـا · فاذا كان يطمع فى النجاح ، وجب عليه أن يكرس كل وقت ، ويبذل كل جهد

يتطلبه كل دور يتعهد بالقيام به ٠ وكما هو الحال فى أى نشاط خـــلاق آخر، فان المكافأة والرضى اللذين يحصل عليهما الممثل من مهنته مجزيان عموما بما يتناسب مع الوقت والفكر والطاقة التى يرغب المرء فى بذلها ٠ فكلما بذلت من مجهود كثير حصلت من هذا المجهود على رضى أكثر ، وزاد اقترابك لأن تصير فنانا ٠

الباب الثالث عشر

تصميم المناظر

جرت العادة على أن أول ما يراه المشاهد عند رفع الستار ، أو اضاءة الأنوار ، هو المناظر · اذن ، فالمناظر هي مقدمة المسرحية للمشاهدين · ولا ندهش اذا عدل وقع هذه المناظر على المتفرجين ، الى حد ما على الأقل ، بما يرونه أولا · سينتظر أفراد أولئك المتفرجين الى المناظر ويقولون : « ستكون هذه المسرحية كوميدية عن بعض سكان نيويورك المغرورين ! » أو « سنشاهد كوميدية عن أسرة ريفية في قرى الجنوب ! » أو « يا للعجب ! سيكون هذا الاخراج دراما ثقيلة ! » ومهما يكن الوقع على المشاهدين ، يجب أن يكون وقعا صحيحا ، والا قضى الممثلون بقية المساء في محاولة اصلاح الطابع الزائف الذي خلقته المناظر · كما سيجدون صعوبة في تكوين ملاءمتهم ، هم أنفسهم ، لتلك المناظر ·

تاريخ تصميم المناظر History of Scene Design

اذن ، فأول ما يطلب من المنظر هو أن يقدم للمسرحية خلفية مناسبة وملائمة ــ خلفية تعكس موضع الأحداث وأسلوبها وعصرها · ولمئات السنين قبل عام ١٨٧٥ كان هذا هو كل ما ينتظر من المنظر · كان المطلوب من المنظر هو أن يكون مجرد خلفية « للالعاب النارية » التاريخية التي يقدمها الممثلون الكواكب الى نظارتهم ، وككواكب الأوبرا من الممثلين opera stars « قام » ادموند كين ، ووليم ماكريدى ، وادوين فوريست ، والكوكب الموقر ادوين بوث ، في عدد من الأدوار ، فقدموا للمشاهدين مسرحية « سيدات بوسطون المهتمات بالعلم وحده » في أسبوع ما ، ثم بعدها مسرحية « نواب الأمة بمدينة نيويورك » وثالثا مسرحية « أعضاء جمعية أصدقاء فوكس بمدينة فيلادلفيا » ــ دون أن ينتفعوا ، في أغلب الأحوال ، ببروفة واحدة مع زملائهم من هيئة التمثيل ، علاوة على أنهم مثلوا تلك المسرحيات أمام أية مناظر كانت هناك ·

وفي عام ١٨٧٥ قام هاو ألماني موهوب ، هو دوق ساكس مينتجين مع

فرقته المسرحية الخاصة وقدموا لبرلين فكرة جديدة تماما ، عن الاخراج المسرحى - كانت فكرة الدوق ، أن يسهم كل عنصر من عناصر الاخراج بدور مناسب وهام ، على شرط الا يزيد اسهام أحد العناصر عما يسهم به غيره . يجب أن تكون جميع العناصر متكاملة فى « نسيج عدم التفوق » ليحدث فى النظارة طابعا موحدا واحدا .

كان لهذه الفكرة ، التى كاد الا يسمع بها أحد فى ذلك الوقت ، وقع هائل على المسرح الأوروبى ، واذ بدأت ثورة ، وقبل أن تنتهى هذه الثورة ، اكتسح المسرح القديم الى غير رجعة وظهر مسرح القرن التاسع عشر المفعم بالتقاليد الجوفاء والشكلية والبلاغية ، ونظفت المنصة لتطور المسرح الذى نعرفه اليوم . فاوحت الثورة الى بعض الناس ، امثال أدولف أبيا ، وماكس راينهاردت فى المانيا ، وستانيسلافسكى فى روسيا ، واندريه انطوان فى فرنسا ، وجاكوب ت . جرين وهارلى جرانفيل باركر فى انجلترا . لقد اسست افكار ذلك الدوق، بما لا يدع مجالا للجدل ، سيادة الأسلوب المسرحى المتكامل ، ووضعت أساس الاخراج المسرحى الحديث .

وكذلك وضعت تلك الأفكار أساس التصميم الحديث للمناظر . وعلى الرغم من أن كثيرا من مشاهير الفنانين والمعماريين ، ومن بينهم ليوناردو دافنشى ورافاييل وانيجو جونز - قد قاموا فى عصور مختلفة بتصميم المناظر للمسرح ، فان تصميم المناظر كفن ، بأ بالفعل بدوق ساكس مينيجين . فقد كانت مناظر المنصة قبله عبارة عن خلفية مصورة أو مظهرا معماريا شكليا يحدث أمامه العمل التمثيلى للمسرحية ، بصورة مناسبة . أما بعد الثورة التى احدثها ذلك الدوق ، فكان المنظر بيئة مخططة بعناية لينمو ويتطور أمامها العمل التمثيلى للمسرحية .

هذا هو العرف السائد اليوم ، مع بعض التعديلات ، فى تصميم المناظر . وبالطبع ، هناك بعض اناس تمسكوا بفكرة أن مصمم المناظر designer ، هو اولا الشخص المكلف بتقديم الخلفيات الملائمة . ويذهب آخرون الى عكس ذلك، فيؤكدون أن فكرة مصمم المناظر يجب أن تكون الفـــكرة السائدة ، ويتبع الفنانون الآخرون ما يطلبه ذلك المصمم . غير أن معظم الناس متفقون على أن المنظر ، بالاضافة الى كونه خلفية ، هو ايضـــا آلة machine يجب تصميمها لتسهل العمل الدرامى للمسرحية وتدعمه . هذه الفكرة هى التراث الموروث عن دوق ساكس مينيجين .

موضوعة فى ترتيب يؤكد تهديد المسرحية وعنفها (أنظر منظر مسرحية ماكبيث فى شكل ٦ ـ ٣) · وقد استعملت كل هذه المناظر فى وقت ما ، بنجاح ·

ومهما يكن الأسلوب المتبع ، فان المخرج ، عادة ، هو الذى يقرره · ومن الأفضل أن يقرره بالتشاور مع مصمم المناظر ، على أن تكون الكلمة الأخيرة للمخرج · وعلى اية حال ، لا يقرر الأسلوب الا بعد أن تؤخذ فى الاعتبار عدة عوامل : أسلوب المسرحية نفسها ، وعصرها ، وميول المشاهدين نحو المسرحية كما يراها المخرج ، والمنصة ، والقاعة التى ستمثل فيها المسرحية ، وقدرات مختلف الممثلين المشتركين فى ذلك الاخراج ، والمام المخرج بقواته وامكانياته ، ومهارة مصمم المناظر والهيئة الفنية أو امكانياتهم ، وربما اخذ فى الاعتبار ايضا ، الميزانية funds المقررة للمسرحية ·

بمجرد أن يتفق على تحديد أسلوب المنظر ، يغدو من واجب الفنانين المفسرين interpretive artists أن يتمسكوا تماما وقدر الامكان بالفكرة الأساسية · وعلى المخرج أن يعدل الحركات والعمل التمثيلى ليلائم المناظر· كما على الممثلين أن يعدلوا تمثيلهم ليلائمها أيضا · وكذلك الحال مع مصمم الملابس costume designer يجب أن يجعل الملابس ملائمة للمنظر · وعلى مصمم المناظر أن يعدل مناظره وأضواءه لتلائم المنظر المطلوب · ورغم آراء بعض أصحاب النظريات ، أمثال جوردون كريج ، فليس مصمم المناظر فنانا بطلا يأخذ على عاتقه أن يشق طريقه وسط صفوف الفنانين الأقل ، يكشف الرؤية عن حقيقة تعلوها السحب ويخرجها الى الحياة ، عند الطلب ، أولئك الأشخاص الأشبه بالدمى والمعروفون باسم الممثلين · ولكن مصمم المناظر فنان عملى متعاون وملم بكل من امكانيات ومحددات وسيلته ويشترك مع الفنانين المفسرين فى الحصول على صورة أعظم دقة وتأثيرا ، قدر المستطاع، لتمثل قصد المؤلف الموضح بالمسرحية ، أو القصد المطابق ·

وظيفة المناظر Function of Scenery

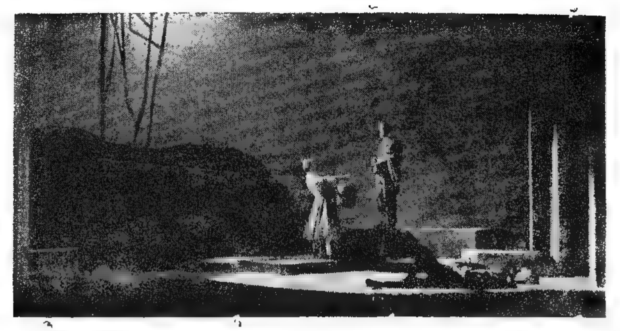
اذا أدركنا التوسع فى التعبير ، فان لمناظر المنصة ثلاث وظائف يجب أن تؤديها ـ ولس من الضرورى أن تقوم المناظر بالوظائف الثلاث معا ، فى وقت واحد · يجب أن تكون المناظر خلفية للعمل التمثيلى للمسرحية ، وتنقل وقت واحد · يجب أن تكون المنظر خلفية للعمل التمثيلى للمسرحية ، وتنقل



(شكل ١٣ ـ ١) بيتهوفن تاليف دوروثى بلان ٠ انتاج قسم الدراما بجامعة ييل ، اخراج فرانك ماكميلان ، صمم المناظر ايريل باليف ، صمم الملابس دومينيك جسكيفيتش.
صمم الاضاءة الان هاربر ، تصوير مركز الخدمة الخدمة التجارية للتصوير ٠

مهمة مصمم المناظر Responsibility of the scene Designer

يتوقف الفن فوق المنصة ، كما يتوقف فى أية ناحية أخرى ، الى حد كبير ، على الناحية الاقتصادية ـ اى عمل الكثير بالقليل ، والاقتراح بدلا من التقرير ، وجعل الكسرة a fragment تمثل الكل ٠ يتالف فن الممثل ، الى حد كبير ، من قدرته على خلق شخصية حية تتنفس ، بقليل من قطع العمل التمثيلى المنتقاة ، وانماط الكلام وتاكيد الألفاظ أو الحركات العاطفية ٠ ويتالف فن مصمم المناظر من قدرته على اثارة وسط كامل من التفاصيل التصويرية المنتقاة جيدا ٠ فمثلا ، يفيد قطاع طوله أربع أقدام من عمود أيونى الطراز Ionic ، فى أن يمثل تماما معبدا اغريقيا كاملا ٠ ومجرد ظل طاحونة هواء قد يكفى لتمثيل بلاد الأراضى المنخفضة الهولندية Dutch ٠ وقد يكفى سور من الحجر الجاف للايماء بنيو انجلاند الريفية الحقيقية ٠



(شكل ١٣ ـ ٢) زمن الصيف : تاليف اوجوبيتى ، انتاج جامعة ريزيرف الغـربية ـ
اخراج نادين مايلز ، صمم المنـاظر والاضاءة هنرى كيرث

يدخل المشاهدون المسرح وهم على استعداد لتصديق دنيا المسرحية • كما يحضر أفراد المشاهدين معهم كمية ضخمة من المعلومات تختص بشتى الأماكن والناس الذين يحتمل الالتقاء بهم • فيستطيع مصمم المناظر بواسطة تجميع هذه المعرفة واختيار التفاصيل بعناية ، ثم تشذيبها بعنف ، يستطيع احداث أى انفعال يريده (تقريبا) من المشاهدين • ومع ذلك ، فلابد أن يكون حكمه سليما ، واختياره للاشياء والرموز صحيحا • وان أية نقطة خطأ أو تفصيل سيىء الاختيار ، قد يحطم ايمان المشاهدين بالحقيقة ، ويدمر رغبتهم في الايمان بالمسرحية •

يستمد مصمم المناظر فكرة مناظره من مصدرين أساسيين هما: المسرحية نفسها وخطة المخرج لاخراجها • فمثلا ، يمكن عرض مسرحية « ماكبيث » بعدة طرق متباينة • فيمكن تمثيلها على منصة مضغوطة من الطراز الاليزابيثى، حيث يكاد الا تكون هناك أية مناظر • كما يمكن تمثيلها بمناظر حصن واقعى مع تغيير كثير من المناظر التى تتضمن سلالم ثقيلة من الحجر ، وعقـودا معمارية مقبية • ويمكن عرضها أمام منظر حصن نمطى ذى كتل بارزة وفجوات ظليلة • ويمكن تمثيلها أمام منظر تجريدى مكون من عقود وأعمدة ومصاطب

معلومات معينة يحتاج المشاهدون اليها كى يفهموا المسرحية او يقدروها ، وأن تكون عملية لتطور ونمو العمل التمثيلى للمسرحية ٠

المناظر كخلفيـــة Scenery As Background

لكى تؤدى المناظر وظيفة خلفية ملائمة للعمل التمثيلى ، ينبغى أن تكون متنوعة بقدر ما تسمح به مخيلة مصممها ومتطلبات العمل الدرامى ٠ ومن الممكن أن تكون خلفية عرفية بحتة مثلما كان منظر مرفق الممثلين skene فى المسرح الاغريقى القديم ٠ ويمكن أن تكون خلفية احتياطية غير مزخرفة ، تشبه فناء فندق مما كان يقنع به شكسبير ومعاصروه ٠ ويمكن أن تكون خلفية كثيرة الزخارف كالخلفية العرفية لعصر النهضة الايطالى ، أو خلفية الروكوكو لأوائل القرن التاسع عشر (أنظر منظر بيتهوفن ، شكل ١٢ ـ ١) ٠ كمــا يمكن أن تكون مجمــوعة من الدرئيــات screens القابلة للنقــل



(شكل ١٢ ـ ٣) « الصباح فى الساعة السابعة » تأليف بول أوسبورن ، انتــاج شركة كليفلاند ، اخراج فردريك ماك كونيل ، صمم المناظر والاضاءة جوك بوريتون ووليم ماك كريرى ، تصوير هاستنجز وويلنهر

movable ، توضع لتكون منطقة للتمثيل a playing space ويمكن أن تكون مجموعة من المصاطب ودرجات السلم توضع أمام قبة المنصة المكونة للسماء a cyclorama (أنظر منظر مسرحية « زمن الصيف » (شكل ١٣ — ٢) • ويمكن أن تكون الخلفية الواقعية جدا التى يستعملها مسرح الفنون بموسكو ، والتى حذا حذوها كثير من جماعات التمثيل فى كافة أنحاء العالم (أنظر منظر مسرحية « الصباح فى الساعة السابعة » ، شكل ١٣ — ٣) • ومهما تكن طبيعة المناظر ، يجب أن يكون المنظر مبهجا من حيث الجمال الفنى ، وصحيحا من الناحية العاطفية ، ومن حيث الأسلوب •

يجب أن يطابق أسلوب المنظر وعصره ، أسلوب وعصر كل شىء فى الاخراج • كما يجب ان توحى الزخارف والمظاهر المعمارية ، اما بعصر المسرحية نفسها وأسلوبها ، واما بالعصر والأسلوب اللذين اختارهما المخرج للاخراج • فاذا رأى المخرج تمثيل هامليت فى ثوب عصرى حديث ، فلا يمكن لمصمم المناظر أن يضع هامليت امام خلفية عرفية من العصر الاليزابيثى • واذا رأى المخرج تمثيل ميديا Media أو أجاممنون على منصة ذات اطار a picture-frame stage ، فلن يستطيع مصمم المناظر أن يجعل الخلفية منظر مرفق المثلين (أنظر منظر مسرحية أجاممنون شكل ١٣ — ٤) • وبالاختصار ، يجب أن تتمشى المناظر مع بقية عناصر الاخراج •

كذلك يجب أن يعبر المنظر أو المناظر عن «الحالة» mood السائدة، أو عن « روح » spirit الاخراج • وللوصول الى هذا الغرض ، على مصمم المناظر أن يخضع لنفس القوانين التى يخضع لها الفنانون الرسامون graphic artists • أى عليه أن يلاحظ نفس المبادىء الأساسية التى تتطلب استعمال الخطوط والكتل والأشكال والألوان • وكما سبق أن ذكرنا فى مناقشة صورة المنصة ، فان كل عنصر من هذه العناصر قادر على احداث استجابات عاطفية emotional response مختلفة جدا • فتوحى الخطوط المستقيمة بالنظام والرسميات ، وتوحى الخطوط الرأسية القوية بالوقار والطموح ، وتوحى الخطوط الأفقية القوية بالرضى والسلام • وتوحى الخطوط المنحنية أو الأشكال المنحنية بالدفء وعدم التقيد بالرسميات• وتوحى الخطوط ذوات الزوايا أو الأشكال ذوات الزوايا ، بعدم الثبات وعدم امكان التنبؤ بشىء ، وبالقلق • وتوحى الكتل الثقيلة بالاحساس بالظلم والاستبداد والتهديد •



(شكل ١٢ ـ ٤) اجاممنون تأليف ايسخولوس · انتـــاج ممثلى كليـــة دارتماوث ، اخرجها وصمم مناظرها هنرى ب وليامز ، وصمم الاضاءة وليام ب دنهام ، تصوير ديفيد بيرس

اما الألوان فاقوى تأثيرا فى تقرير الحالة · فتوحى الألوان الزاهية الدافئة بالمرح والضحك · وتوحى الألوان الزاهية الباردة بالسطحية وعدم الجدية · وتوحى الألوان القاتمة الدافئة بالجدية والأهمية والدراما ، وتوحى الألوان القاتمة الباردة بالتهديد والتشاؤم والخطر · وتوحى الألوان ذوات التناقض الصارخ ، باى شىء ، من البهجة الى عدم الثبات والهستيريا · وهذا يتوقف على الألوان المستعملة وطبيعة استعمالها · فنلاحظ ، مثلا ، استعمال الألوان للايحاء النفسى فى القاعات الصخرية للحفلات الموسيقية rock concerts لتحث بالشعور السامى بالوعى والقوة والصحة ·

وحتى اذا كان المنظر صحيحا من حيث الأسلوب ومن الناحية العاطفية· فلا بد ان يخضع لمتطلبات فنية أخرى : اولها ، « التوازن balance » · يجب ان يكون منظر المنصة متزنا ، حتى عند خلوها من الممثلين · فاذا لم يكن المنظر متزنا ، تحتم على المخرج أن يرتب ممثليه لكي يحصل على التوازن هذا وإذا كان المخرج يرغب في عدم قبول القواعد نحو ضرورة تصحيح عدم توازن المنظر قيدا خطيرا لحرية المخرج في توزيع ممثليه لأغراض تصويرية او درامية ·



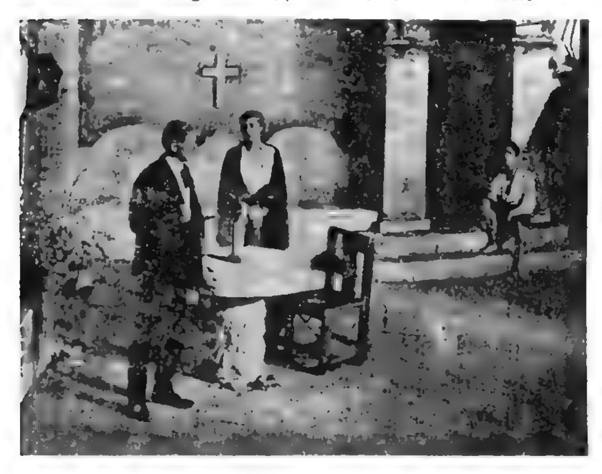
(شكل ١٣ ـ ٥) « الظلام في عز الظهر » تأليف سيدني كنجزلي انتاج مسرح كليفلاند ، اخراج فردريك ماك كونيل ، صمم المناظر وليام ماك كريري

ولكي يحصل مصمم المناظر ، على توازن المنظر ، عليه أن يتخلى عن بعض القواعد التي يضعها الفنانون الرسامون · فمثلا ربما لا يستخدم نقطة قوية واحدة كمركز للمنظر · وربما خصص المنظر نقطة مركز · فيرضع بحيث لا يخل بتوازن الصورة كما يراها المشاهدون · وبمعنى آخر لا يرسم صور

المناظر صورة لارضاء نفسه ، بل يصور البيئة لارضاء متطلبات اخـــراج معين (أنظر شكل ١٣ ـ ٥) « الظلام في عز الظهر » ٠ وهذا أحد القيـود أن يتحتم عليه أن يقبلها ٠

التنـــوع Variety

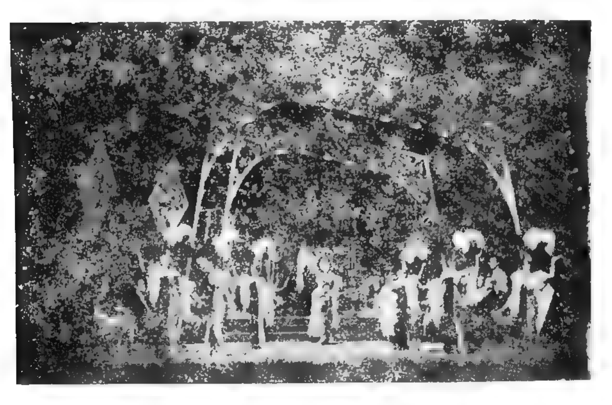
التنوع أحد متطلبات الجمال الفنى التى تفـــرض عادة على مصمـــم المناظر ، وبالطبع ، اذا كان المشاهدون سيرون المنظر لفترة عشرين أو ثلاثين دقيقة فحسب ، فلن يصبروا كثيرا على التنوع، وربما لا يحسون بوجود المنظر ـ الا اذا كان المنظر غير سليم بصورة واضحة ٠ اما اذا كان المشاهدون سيرون المنظر لمدة ساعتين أو اكثر ، فانهم يقدرون التنوع كثيرا ، ما شـــاء



(شكل ١٣ ـ ٦) « الراعيان » تأليف جريجوريو مارتينى سييرا ، انتاج مسرح كلية ولاية ايووا ، اخراج جوزيف هـ ٠ نورث ، صمم المناظر والاضاءة ا ٠ موريس هانسون وجيمس جرميك ، تصوير جورج ر٠ فاولر

مصمم المناظر أن يبتكر ويخلق · ويمكن الحصول على التنوع عن طـريق المظاهر المعمارية للمنظر ، أو عن طريق زخارفه · وهذا يتوقف على أسلوب الاخراج وعصره ، وعلى متطلبات العمل التمثيلى (أنظر شكل ١٣ ـ ٦) ، لمنظر مسرحية « الراعيان » ·

ولكن الشىء الهام قبل كل ما عداه ، هو أن الجمهـور يطلب أن يكون المنظر مبهجا ، أو على الأقل ممتعا للعين ، حتى ولو كان يمثل موضـعا غير سار · مثال ذلك ، موضع مسرحية « أعماق العالم السفلى » تأليف ماكسيم جوركى » ، غير سار ، دون شك · أنه مقر بعض حثالة البشر ، ومع ذلك ، يجب على مصمم المناظر الا ينسى المبادىء الأساسية لفنه · ينبغى أن يحاول، بطريقــة ما ، أن يوحى بأن المكان لا يطـاق ، دون أن يجعـل المنظر منفرا للمتفرجين · فاذا تمسك حرفيا بعدم الملاءمة ، فلن يقبل المشاهدون



(شكل ١٣ ـ ٧) « الشبان والعـرائس » تأليف فرانك لوسر ، انتاج مسرح متحف · فيرجينيا ، رتشموند ، اخراج روبرت س · تلفورد ، صمم المناظر وليم ج ريان

البقاء ساعتين ينظرون اليه . أو اذا أمكنهم النظـــر اليه فلن ينظروا الى الاخراج نظرة جدية . ليس من الضرورى نثر اردب كامل من القمامة فى المنظر كله ، بل يكفى بعض قطع منتقاة .

المناظر ناقلة المعـــلومات Scenery To Convey Information

الاختيار الموفق للتفاصيل بالغ الأهمية فى موضوع نقل المنظـــر والمعلومات ، الى المشاهدين .. اننا ، جميعا ، نربط بين أشياء معينة أو رموز بعينها ، وبين أماكن معينة ، أو أشخاص معينين ، أو فصول من السنة، أو أوقات بعينها . فمجرد رؤية الشىء يذكر بموضوع الربط . فيذكرنا مضرب التنس ، أو مجموعة من عصى الجولف ، بالصيف أو بالخـــلاء ، أو بوقت الفراغ . كما يذكر زوج من احذية التزحلق على الجليد ، منظر الثلج والبرد، وبأيام الشتاء الزاخرة بالنشاط ، وترتبط الشموع المضاءة ، عادة ، باجتماع ودى صغير وبعشاء لعاشقين . وترتبط لوحة التزحلق على صفحة الماء خلف قارب بخارى بشاب أو شابة لفحت الشمس بشرة جسديهما، وبشاطىء للمحيط وبالشباب عامة . ويوحى حامل لوحة الرسم بفنان مصـــور . ويدل مكتب وخزانة لحفظ الأوراق على حجرة مكتب . وتدل نخلة على المناطق الاستوائية. وتوحى المظلة بالمطر . ويوحى البارومتر (مقياس ضغط الهواء الجـوى) بمنطقة ساحلية ، أو برجل مولع بركوب البحر . ويستطيع مصمم المنـــاظر ذو الخيال الخصب ، باستعمال واحد أو اكثر من هذه التفاصيل او الرموز، أن ينقل ، فى الحال ، مجلدا كاملا من المعلومات الى النظارة ، عن مكان ما أو عن سكانه (أنظر منظر مسرحية « الشبان والعرائس » شكل ١٣ ــ ٧) .

وبالطبع ، يجب على مصمم المناظر أن يتأكد ، أولا ، من أنه يفهم طبيعة المكان أو الناس الذين يحاول تصويرهم ، كى يعرف طبائعهم الأساســـية وخصائصهم ، والا نقل الى المشاهدين معلومات خطأ ، تزيد سوءا على عدم نقل أية معلومات . فمثلا ، يوجد بأحد متنزهات مدينة فينا ، كثير من وسائل الترفيه المماثلة لما فى متنزهات مدينة دنفر بولاية كلورادو ، ولكن متنزه فينا، يضم أيضا كثيرا من وسائل الترفيه المخالفة تماما لما يوجد بالمتنزه الثانى . وعلى مصمم المناظر ، أولا ، أن يدل عليه كمتنزه، ثم يوجد شيئا يعرف الناس بأنه فى فينا وليس فى دنفر ، وبغير ذلك لا يستطيع المشاهدون الأمريكيون أن يضعوا « ليليوم » فى موضعها الصحيح .

اذا حقق المنظر وظائفه ، نقل الى الشاهدين ، معلومات معينة ، بمجرد رفع الستار ٠

يجب أن يوضح المنظر موضعا ما ٠ أى انه يجب أن يخبر المشاهدين، « أين » سيحدث العمل التمثيلى ـ أى هل سيحدث فى بار ، أو فى حجرة جلوس ، أو فى مكتب ، أو فى غابة ، أو فى كوخ صيفى ٠

يجب أن يعرف المنظر المتفرجين « متى » سيحدث العمل التمثيلى ـ أى فى ساعة من ساعات النهار (ان امكن) ، وفى اى فصول السنة ، وفى أى عصر (اذا كانت فى عصر غير العصر الحاضر) ٠

يجب أن يخبر المنظر الجمهور ، بقدر المستطاع ، (أو بقدر ما يراه المخرج مناسبا) عن « سكان » ذلك المكان أو رواده ـ أعمارهم ومصالحهم وماضيهم الاجتماعى ، وثرواتهم أو فقرهم ، وعلاقاتهم العائلية اذا كانت هذه ذات اهمية للمشاهدين ٠

يجب أن يلمح المنظر للمشاهدين عن « جو » ذلك المكان ٠ فاذا كان بارا ، فهل هو دافىء ، وهل هو فى بيئة محبوبة ، أو هو بار عام فى فندق ؟ واذا كان مكتبا ، فهل هو مكتب صغير لسمسار عقارات ، أو هل هو مكتب كبير يشغل جناحا كاملا من مبنى ، لمؤسسة ضخمة ؟

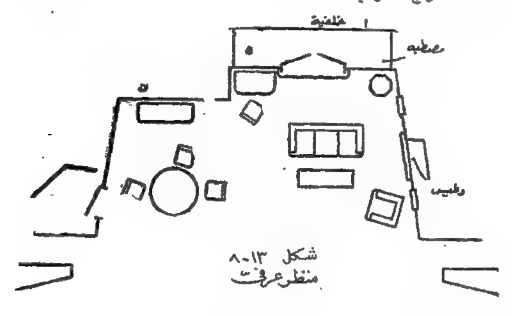
يستطيع مصمم المناظر ، الذى ينظر الى مهمته نظرة جدية ، والراغب فى القيام بقدر متوسط من الأبحاث ، وذو القدر الكافى من الثقافة التى تمكنه من ايجاد الحل المناسب ، يستطيع ان ينقل هذه المعلومات الى المشـــاهدين بسرعة وسهولة ٠

المنـــــاظر كآلات Scenery As Machinery

يجب أن يكون المنظر ، أولا وقبل كل شىء ، آلة عملية وعالية الكفاءة، لاخراج المسرحية ٠ يجب أن تصمم تلك الآلة لتسهل انسياب العمل التمثيلى فى مسرحية معينة ، أو فى مجموعة من المناظر ٠ وللتاكد من أن المناظر تفى بهذه المتطلبات ، على المخرج ، عادة ، أن يضع الخطة الأصلية بنفسه ، أو على الأقل ، يضعها بالتشاور الدقيق مع مصمم المناظر ٠

الخطة الأصلية Ground Plan

تتضمن الخطة الأصلية جميع المظـــاهر المعمارية architectural features للمنظر ، بما فيها كل الفتحات ، كالأبواب والنوافذ والأقبية والمدافىء ، وكافة السلالم والمصاطب أو غيرها ممـــا يدل على الفروق فى المستويات · كما تتضمن ايضا ، مواضع جميع قطع الأثاث الكبيرة (أنظر شكل ١٣ ـ ٨) · وعند تنفيذ الخطة الأصلية ، على المخرج ومصمم المناظر ، أن يأخذ فى الاعتبار عددا من العوامل ، لجميعها تاثير على كفاءة المنظـــر كالة لاخراج المسرحية ·

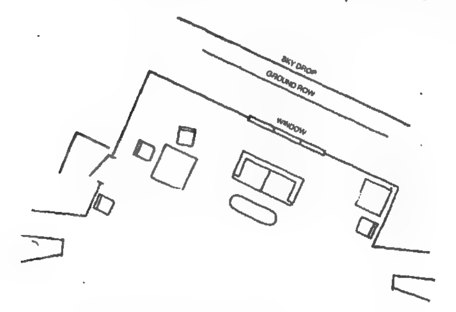


شكل ١٣-٨
منظر غرفة

الوجهـــة Orientation

أول ما يجب أن يقرره المخرج ومصمم المناظر ، هو الوجهة الأساسية للمنظر · هل يكون محـــوره موازيا لخط المصابيح السفلى footlights أم يجب أن « ينحرف بزاوية » ؟ يجب الرد على هذا السؤال ، سواء اكانا ينفذان منظرا داخليا أو منظرا خارجيا · وعمـــوما ، المنظر الموازى اكثر شكلية ، وعلى ذلك يجب استعماله ، عموما ، لمسرحيـــة كلاسيكية أو أية مسرحيـــة تختص بعصر من العصور ، ولمسرحية نمطيـة stylized play أو تقليدية حديثة · وهذا يمكن أن يضم التراجيديا الاغريقية ، أو موليير ، أو وايلد ، أو شو ، أو ابسن أو اونيل ، ومعظم مسرحيات الفارس الحديثة ·

أما عدم شكلية المنظر ذى المحور المنحرف فتكون أسهل استعمالا فى الكوميديا الحديثة والفانتازى والدراما المحلية • ومع ذلك ، فعندما يضع المخرج المنظر منحرفا بزاوية ، يجب عليه أن يختصر منطقـــة التمثيل ، ويقيد حـريته ، الى حد ما ، فى تحديد مواضع الفتحات وترتيب الأثاث (أنظر شكل ١٣ ــ ٩) • وكلما كان الانحراف كبيرا كان التقيـــد عظيما • واذا زاد الانحراف عن ٢٥ درجة ، نتج عنه منظر مثلث الشكل ، يترك ، بطبيعة الحال ، حائطين فحسب • وغالبا ما يمكن تحويل عدم شكلية منظر منحرف الى منظر متواز باضافة فجوات فى الحوائط أو انحناءات لكسر انتظام الحوائط (انظر منظر مسرحية « ما أعظم تغلغل الجذور » ، شكل ١٣ ــ ١٠) •



شكل ١٣ ــ ٩ منظر منحرف المحور

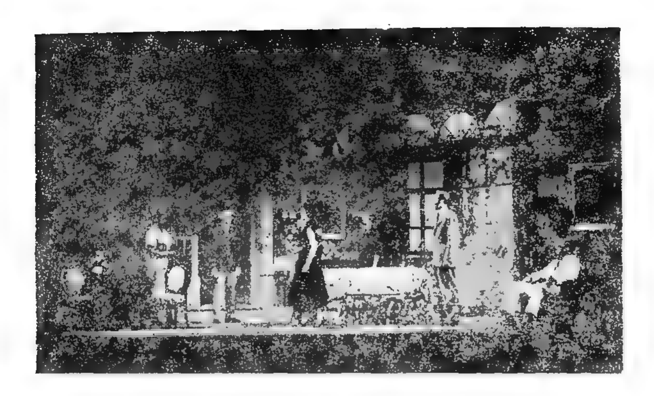
المظاهر المعمارية Architecture

والاعتبار الثانى هو المظاهر المعمارية للمنظر • ولا تشمل هذه المظاهر، فقط الأجزاء الظاهرة التى يراها المشاهدون، بل والحجرات الأخرى أو المناطق المجاورة للأجزاء المرئية • ليس المنظر موضوعا فى سجن ، وانمـــا يرتبط بالأجزاء الأخرى للمبنى أو للحديقة أو للغابة • ويجب أن يفهم المشـاهدون العلاقة • فعندما يدخل ممثل من المنطقة الأمامية اليمنى ، يعـــرف المشاهدون أنه قادم من حجـــرة النـــوم • واذا لم يفهم المشاهدون ماهيـــة قطـــع الأثاث الأصلية ، أساءوا فهم المسرحية كلها • فمثلا ، اذا دخلت خـادمة من المطبخ فى الصباح الباكر ، وظنها المتفرجون آتية من حجرة نوم مخدومها، ذهبت الظنون مذهبا بعيدا وصارت احتمالات الارتباك غير محدودة •

يتطلب هذا الأمر عناية فائقة بتحديد فتحات المنظر set openings وبالطبع ، تكون الطريقة المثلى هى وضع الأبواب والنوافذ فى المواضع التى تخدم العمل التمثيلى للمسرحية الى اقصى حد • وخير موضع للمداخل القوية هو المنطقة الخلفية الوسطى • وخير مواضع للمخارج القوية هو المنطقة الأمامية اليمنى أو اليسرى • ومع ذلك ، فقد لا يسمح النظام المعمارى المنطقى ، للمنظر ، بوضع الأبواب فى هاتين المنطقتين أو أنه قد يكون بالمسرحية عدد من المداخل القوية يجب عمل بعضها فى مناطق مختلفة خارج المنصة • أو قد يكون بها عدة مخارج قوية أحدها الى حجرة النوم ، وآخر الى المطبخ ، وثالث الى خارج الباب الأمامى • وبعبارة أخرى ، لا يمكن دائما وضع الأبواب لتخدم مصالح العمل التمثيلى •

ورغم هذا ، هناك مبادىء عامة معينة ، يمكن تطبيقها • وبالاختصار، كلما كثرت الأبواب فى المنصة سهل على المخرج تحريك ممثليه فوقها • كما أنه يسهل عليه أيضا اكتشاف حوافز لتحركاتهم ومع ذلك ، فكثير من الحجرات ليس به سوى باب واحد أو بابين • فمثلا ، لا يكون بحجرة النوم ، عادة ، سوى باب يفتح الى بهو • وقد يكون بها باب آخر يوصل الى مقصورة داخلية أو حمام ، أو الى كليهما • وقد يكون بحجرة الجلوس باب واحد يوصل الى بقية اجزاء البيت • وقد يكون بحجرة المائدة باب يفتح الى حجرة الجلوس أو الى البهو وباب آخر يصلها بالمطبخ • ونتيجة لذلك يميل العمل التمثيلى الى أن يتركز حول الأبواب • هذا ، ويجد المخرج صعوبة فى ادخال ممثليه الى الأجزاء الأخرى من الحجرة • وعندما لا يكون هناك سوى بابين ، يلزم أن تكون المسافة بينهما طويلة قدر الامكان • واذا لم يكن هناك غير باب واحد ، وجب أن تكون هناك مظاهر معمارية أخرى كالنوافذ أو السلالم أو المدافىء ، يمكن استعمالها لاخراج الممثلين من الباب • واذا احتاج المنظر الى عدد كبير، غير عادى، من الأبواب — أكثر من اربعة أو خمسة — فيمكن عمل باب أو ممر مسقوف بقبو يؤدى الى بهو يستطيع الممثلون أن يخرجوا منه الى مناطق خارج المنصة ، والا ، فلن يرى المشاهدون شيئا غير الباب ، ولا يكون هناك الا حيز صغير من الحوائط لوضع الأثاث • كما أنه يصعب على مصمم المناظر أن يعطى كل باب خصائصه الفردية التى تميزه عن الأبواب الأخرى •

كذلك يمكن تطبيق نفس الاعتبارات التى تتحكم فى وضع الأبواب ،



(شكل ١٢ - ١٠) « ما أعظم تخلخل الجذور » تأليف ارنولد روسو وجيمس جاو ، انتاج كلية هنتر بنيويورك ، اخراج الفريد ليبرفيلد ، صمم المناظر تشارلز السون

على غيرها من المظاهر المعمارية الأخرى ، كالسلالم والمصاطب والنوافذ والمدافىء . فيجب وضعها بحيث تخدم احتياجات العمل التمثيلي للمسرحية، وفى الوقت نفسه ، يجب الا تتعرض لفكرة المشاهدين عن العرف المعمارى الصحيح .

اذن ، فتخطيط المنصة يمثل عرفا متبعا ، وعلى المخرج ومصمم المناظر أن يبذلا جهدهما فى مجاراة الصعوبات المعمارية لمبنى او مكان ما ، والتوفيق بينها وبين احتياجات العمل الدرامى للسيناريو . وتتوقف طبيعة هذا العرف، الى حد كبير ، على تقدير المخرج للقيم الدرامية للمسرحية . واذا توقفت المسرحية كلها ، فى تأثيرها العاطفى ، على مدخل درامى واحد ، فعندئذ يجدر أن يكون الباب المستعمل مدخلا ، فى موضع مؤكد قدر المستطاع ـ كأن يكون فى المنطقة الخلفية الوسطى فوق مصطبة . واذا كانت الصدمة العاطفية الرئيسية تأتى من المخرج الأخير لبطل المسرحية المهزوم تماما ، فالأجدر أن يكون ذلك المخرج فى المنطقة الأمامية اليسرى او الأمامية اليمنى . واذا كان هناك عمل تمثيلى خارج المنصة يجب أن يراه المشاهدون عادة ، اذن، فالنافذة

التى يرى من خلالها يجب أن تكون فى الحائط الخلفى للمنظر • واذا كان هناك عمل تمثيلى يصفه ممثل موجود على المنصة ، فيحسن أن تكون النافذة فى الحائط الجانبى ، حتى يظل الممثل الذى يصف ذلك العمل ، ظاهرا أمام الجمهور وهو يصف العمل • واذا كان هناك منظر بالغ الأهمية يجب تمثيله فى المنطقة الخلفية اليسرى ، فيجدر بالمخرج أن يعمل الترتيب اللازم لتقوية هذه المنطقة بمصطبة أو بدرجات سلم • واذا لزم تمثيل منظر عشق عنيف عندئذ لا يمكن وضعه فى المنطقة الخلفية الوسطى ، بل يجب أن يكون فى الحائط الأيمن أو الأيسر ، فى ابعد مكان بخلفية المنصة •

اذن ، يجب على المخرج ومصمم المناظر أن يزنا باستمرار ، المتطلبات المعمارية للبيت أو المبنى أو الحصن أو السجن أو الميدان العام ، للحصول على افضل عرف ممكن من المظاهر المعمارية للمنظر الواقعى • وقد يقتضى ذلك سبع أو ثمانى محاولات •

ترتيب الأثاث Furniture arrangement

ينطبق نفس النوع من المشروع ، على ترتيب الأثاث ، وخصوصا فى المنظر الواقعى a realistic set • وبالطبع ، يقبل المشاهدون فى المنظر العرفى أو النمطى ، أى ترتيب قد يجده المخرج ضروريا • ولكنهم لا يقبلونه فى المنظر الواقعى اذ يصرون فيه على قدر معقول من المنطق والملاءمة (انظر منظر مسرحية « ما أعظم تغلغل الجذور » ، شكل ١٣ ــ ١٠) •

ومن المحتمل ان يشكل هذا صعوبات عديدة ، فقد لا تتبـــع المتطلبات الدرامية دائما طريق المنطق والملاءمة • فمثلا ، فى حجرة الجلوس الحقيقية فى بيت حقيقى ، يوضع معظم الأثاث بجانب الحوائط • فتوضع الأريكة أمام نافذة أو بجانب حائط مقابلة للنافذة ، وفى بعض المناسبات ، امام البـاب مباشرة • ومع ذلك ، فعلى المنصة ، لا يكون أى شىء من هذا النظام عمليا ، اذ لا يتفق والمتطلبات الدرامية للمسرحية •

يجب ، فى تنظيم المنصة ، اختيار كل قطعة اثاث وكل مجموعة من قطع الأثاث ، وترتب بحيث تعمل على وجود افضل مناطق تمثيل ممكنة • كما تعمل على القيام بأعظم قدر ممكن من التنوع • وينبغى ايضا أن تكون هناك



(شكل ١٣ ـ ١١) «أسطورة العاشقين» تأليف جين أنوى • انتاج قسم الدراما بجامعة ييل ، اخـــراج نيكوس ساخاروبولوس ، صــــمم المناظر جـــون لاركى ، صـــمم الاضاءة بيتر ونجيت •

علاقة بين مجموعات الأثاث ، كل قطعة مع الأخرى ، حتى يمكن تمثيل المناظر بين شتى مناطق التمثيل ، عند الضرورة • وينتج عن هذه المتطلبات عدد من القيـــود • فمثـــلا ، لا يمـــكن وضـــع الأريكة فى مواجهـــة شـــباك بالحائط الأيسر ، اذ يتجه ظهرها نحو بقية الحجرة • وهكذا ، يصعب جدا استخدام الأريكة لأى نوع من المناظر تقريبا ، كما يكاد يجعل من المستحيل تمثيل منظر لشخص جالس على الأريكة مع اشخاص آخرين فى اجزاء اخرى من الحجرة ـ الا ، بالطبع ، اذا صممت الأريكة كمكتب منجد بدون ظهر • كذلك اذا وضعت الأريكة بجانب حائط فى المنطقة الخلفية الوسطى ، يصعب استخدامها أيضا • والمنظر المثالى الذى يتسنى تمثيله طبيعيا فوق أريكة ـ المنظر الغرامى ، أو منظر محادثة ودية بين شخصين ـ ليس هو نمط المنظر

الذى يمكن تمثيله فى المنطقة الخلفية الوسطى • وبالطبع ، يجب الوصول الى بعض التغيير حتى تصير المتطلبات الدرامية مرضية ، مع عدم الاخـــلال باحساس المشاهدين بالملاءمة •

يجب أن يتبع هذا العرف ايضا بعض المبادىء العامة • فاولا : يجب أن يتمشى وضع الأثاث مع محور المنظر • فاذا كان المحور موازيا لخط الأضواء السفلى ، وجب وضع الأثاث ـ وخصوصا القطع ، كالأرائك والمناضـــد الطويلة ـ اما موازية للحائط الخلفى او عمودية عليه • واذا كان المنظـر منحرفا بزاوية، لزم وضع الأثاث منحرفا بزاوية تطابق زاوية انحراف الأثاث• ثانيا : يجب ترك منطقتين للتمثيل ، او الأفضل ترك ثلاث مناطق او اكثر • وقد تحتوى هذه المناطق على الأريكة ، او اريكة وكرسى ، او كرسيين ، أو دكة ، او مقعد بدون ظهر وكرسيين ومنضدة ، او مقعد ذى متاكىء • والمطلب الوحيد هو ان تكون هناك منطقة تمثيل تتسع لمنظر بين شخصين على الأقل• ثالثا : يجب ان امكن ، الا تكون مناطق التمثيل كلها فى مستوى واحد ، على الاطلاق ـ اى على مسافات متساوية وراء خط الستار • كما يجب الا تكون فى صف واحد ، كانها صف من الجنود (انظر منظر مسرحية « أســطورة العـــاشقين Legend of Lovers ») • رابعا : وتمشـــيا مع التظاهر بالواقعية ، يجب أن يكون بكل منطقة تمثيل ، مصباح خاص بها ـ لا سيما اذا كانت هناك مناظر ليلية • ومن الممكن وضع الأريكة لتبدو كأنهـا تستمد ضوءها من شباك • ويمكن اضاءة النضد أو الكراسى بواســـطة شمعدان ، أو بمصادر ضوئية بالحائط • أما المقعد ذو المتاكىء فيمكن أن يستمد نوره من مصباح بالأرض • واخيرا ، يجب الا يحجب الأثاث ، اطلاقا، رؤية المشاهدين لباب أو نافذة بخلفية المنصة ، حيث يحتمل جدا تمثيل احداث هامة • واذا كان من الضرورى وضع اثاث امام باب بخلفية المنصة ، لزم أن يكون الأثاث منخفضا جدا بحيث يتمكن للمشاهدين من رؤية مافوقه أو يوضع الباب فوق مصطبة • أما فى حالة الأبواب الموجودة بمقدم المنصة ، فلا داعى للاهتمام بحجبها • والواقع ، انه من العادى جدا ، وضع كـرسى منخفض أمام باب بمقدم المنصة لربط تماسك المنظر واعطائه اثباتا •

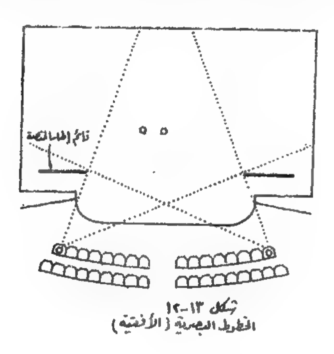
الخطوط البصرية Sight lines

هناك اعتبار آخر تجب ملاحظته عند تخطيط أرض المنصـــة ، خاص

بالخطوط البصرية · فمن الجلى أن المطلوب ، هو أن يرى أكبر عدد ممكن من المشاهدين أكثر ما يمكن من العمل التمثيلى · وفى الوقت نفسه ، مطلوب أيضا ، أن يستطيع أقل عدد ممكن من المشـــاهدين ، رؤية ما يحدث خارج المنصة اذ يعمل هذا على شرود الذهن ، ويدمر خداع الايحاء بالحقيقة · وللحصول على هذين الهدفين التوأمين ، يجب أن يهتم المخـــرج ومصمم المناظر بكل من الخطوط البصرية الأفقية والرأسية ·

الخطوط البصرية الأفقية The horizontal sight lines

هى الخطوط التى تهم المخرج ومصمم المناظر ، أكثر من غيرها · انها خطوط بصر الناس الجالسين فى أبعد مقعد على اليمين ، وأبعد مقعد على اليسار ، فى قاعة المتفرجين · وعادة ما يكون هذان المقعدان هما أبعـــد



شكل ١٣-١٢
الخطوط البصرية (الأفقية)

مقعدين فى الصف الأول ، أحدهمـــــا فى أقصى اليمين والآخر فى أقصى الشمال من ذلك الصف نفسه · (أنظر شكل ١٣ ــ ١٢) · فاذا ما رسم مصمم المناظر خطا من المقعد الأيمن بالصف الأمامى ، ومارا بفتحة اطار واجهة المنصة ، على ذلك الجانب ، أمكنه أن يحدد بالضبط مقدار مســـاحة جزء

المنصة الذى يراه الجالس فى ذلك المقعد · وكذلك يمكن اجراء نفس الشىء لمعرفة كم من المنصة يرى الجالس فى المقعد الموجود بالطرف الآخر من الصف نفسه · ويدل الجزء المظلل (فى الشكل) على جزء المنصة المرئى لكل من المقعدين ، وبالتالى لا يكون مرئيا لجميع المقاعد الأخرى الموجودة بالقاعة· هذا الجزء هو المنطقة التى يجب أن يحدث فيهـــا أكثر ما يمكن من العمل الدرامى ، والا ، فلن يتسنى لبعض المتفرجين رؤية التمثيل · ·

الخطوط البصرية الرأسية The vertical sight lines

الخطوط البصرية الرأسية التى تهم المخرج ومصمم المناظر ، هى خطوط بصر الجالسين بالصف الأول من القاعة ، والجالسين فى الصف الأخير ، أو اذا كان هناك بلكون ، كان ، وبصر الجالسين فى الصف الخلفى من البلكون (أنظر شكل ١٣ ـ ١٣) واذا ما جلس مصمم المناظر فى المقعد الأوسط من الصف الأول ، أمكنه معرفة ما اذا كان هذا المقعد يستطيع رؤية أرض المنصة كلها · أو أنه يلزم رفع الجزء الخلفى · واذا ما جلس فى آخر مقعـــد فى البلكون ورسم خطا الى المستوى الذى ينتظر أن يعلق فيه برفع الســـتار ، أمكنه أن يعرف على أى ارتفاع يمكن وضع باب أو نافذة أو مصطبة ، وعلى أية مسافة خلف خط الستار · وهذا التحديد الأخير ، هام بنوع خاص فى حالة وجود منظر بلكون على المنصة · ولكى يرى جميع المشاهدين البلكون ، يجب وضعه فى أى جزء من المنطقة المظللة بين الخطوط ·

اذن فالتصميم المثالى للمناظر هو أن يراعى عند تصميمها أن يحـــدث كل العمل الدرامى فى منطقة يراها جميع المتفرجين · وبالطبـــع ، لا يمكن الحصول دائما على التصميم المثالى · فكثيرا ما يحدث أن بعض المتفرجين قد يحرمون ميزة رؤية باب خروج معين ، أو مدخل بعينه ، أو ملاحظة النذل يخطف بندقية من فوق رف المدفأة · غير أن هؤلاء المحرومين ، يجب أن يكونوا قليلين جدا باستمرار وقدر الامكان ، وعلى مصمم المنـــــــاظر مراعاة هذا ·

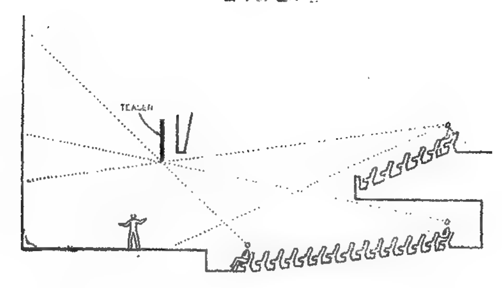
وعلاوة على التأكد من أن أكبر عدد ممكن من المتفرجين يستطيع رؤية أكبر قدر ممكن من العمل التمثيلى ، يجب على مصمم المناظر أن ينتبه الى منع أفراد معينين من المتفرجين رؤية أكثر مما يجب أن يروا · أى أن عليه

أن يحجب أية فتحات في المنظر تظهر ما خلفها من منطق وأنشطة غير مقصود منها ان تكون جزءا من العرض التمثيلى ٠ فالمسرح خداع للبصر يخلقه اتفاق ضمنى بين المشاهدين والممثلين على التظاهر بأن ما يحدث فوق المنصـــة انما يحدث لأناس حقيقيين وفى أماكن حقيقية ، ومواقف حقيقية ٠ واذا كان من السهولة الحصول على هذا الخداع ، فان افساده سهل أيضا ٠ فملاحظة الممثلين خلف المنظر يسرعون هنا وهناك يجمعون الأدوات التى سيمسكونها فى أيديهم ، أو يرون مدير المنصة يشير الى عامل لوحة أزرار الأضواء لكى يقوم باطفاء أو اضاءة مصباح معين ، لابد أن يفسد خداع البصر ، ما فى ذلك شك ٠

هناك اشياء معينة ومناطق بعينها يلزم حجبها فى كل منظر تقريبا ٠ وأول ما يجب أن يهتم به مصمم المناظر هو ، عادة ، مع الجالسين فى طرفى الصف الأول بالقاعة ٠ فاذا استطاع أن يحجب عن أبصارهم المناظر الخلفية اللازم حجبها وراء ظهر المنصـــــة ، فلن يهتم ، بعد ذلك ، بأى فرد آخر (أنظر شكل ١٣ ـ ١٢) ٠

يتم عمل مناظر الخلاء outdoor sets ، عادة ، باستخدام اجنحة wings وحوائل borders ٠ وتستخدم ستائر من القماش « السادة plain » أو من القماش المشجر foliage ، لحجب المصابيح المعلقـة fly lights ، أو لحجب الحيـــز العـــلوى للمنصـــــة fly space ـ سواء أكانت تلك المصابيح متنبعة spots أو حدية borders فتستخدم الأجنحة على هيئة ستائر أو قطع مناظر Cutouts ، أو مناظر معلقـــــة leg drops ، لحجب المناطق الى خارج المنصة او مناطق الأجنحة ٠ (أنظر منظر مسرحية « انتظار جودوت » فى شكل ١٣ ـ ١٤) ٠

وتحجب المناظر الداخلية interior sets ، عادة ، بالســــقوف أو بالحواجز الخلفية ٠ فيوضع السقف عادة الى مسافة بعيدة نحو مقدم المنصة ليمنع اى فرد من المتفرجين اتجاه النظر الى فوق لرؤية ما بحيز التعليق العـــلوى flies ، كما يمتد أيضا فوق الأبهاء والكوات اذا لزم الأمر٠ وتستخدم الحوائل الخلفية backings لحجب أية منطقة وراء المنصـة قد تظهر من فتحة بالمنظر (أنظر شكل ١٣ ـ ٨) ٠ وفى حالة عدم استعمال قبة للمنصة ، يمكن تصوير نافذة فى حائل خلفى لتمثل السماء او لتمثيـل

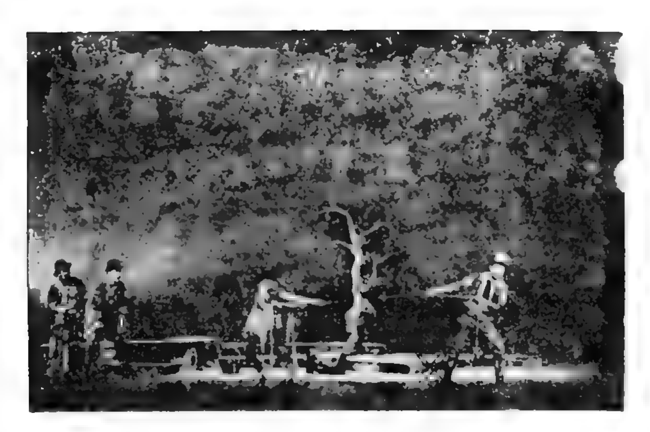


شكل ١٢ ـ ١٣ الخطوط البصرية (الرأسية)

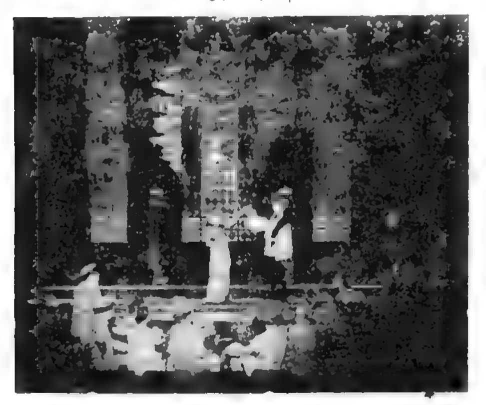
الأشجار أو البيت المجاور · وبالطبع تصور الأبواب على حوائل خلفيـة لتمثل الحجرات أو المناطق المفروض أن تفتح عليها تلك الأبواب ·

لما كانت أبواب المنصة تصمم عادة لتفتح الى خارج المنصـة ، قدر المستطاع ، ولما كانت الأبواب الموجودة بالحوائط الجانبية ذوات مفصلات على الجانب المتجه نحو خلفية المنصة ، فان حجب الأبواب ليس مشكلة صعبة · فيكفى عادة حائل مزدوج two — fold flat · واذا اشتمل المنظر على ممر مقبى ، أو اقتضى الأمر أن يفتح باب خارجى الى المنصة لغرض التظـاهر بالواقع ، صارت مشكلة الحجب أصعب قليلا ، ولكنها حتى فى هذه الحالة ، سهلة جدا أمام مصمم المناظر وذلك بالرجوع الى الخطوط البصرية ، ليحدد بالضبط حجم الحائل المطلوب ·

وفى كثير من المسرحيات الحديثة ، عندما لا تستعمل الا قطع المنـاظر أو قطع الأثاث ، أو مناظر الأشجار والكروم ، ويتم معظم الحجب بواسـطة الأنوار · وفى هذه الحالة يحظر استعمال الاضاءة الشاملة ، ولا تضـاء سوى المنطقة المحددة للتمثيل ـ ويتم هذا ، عادة ، بالمصابيح الموجهة بعناية · (أنظر مسرحية « ملايين ماركو » شكل ١٣ ـ ١٥) وعندما يتحتم تسرب بعض النور فى هذه الحالة ، فانه يمكن وضع هذا النور المتسرب فى حدود لا تسبب شرود ذهن المتفرجين عن العمل الدرامى · وهنـا أيضا نلتقى بموضوع خداع البصر ، فينبغى اجتناب كل ما يعمل على افساد ذلك الخداع ، أو تصحيحه · كما يجب عمل أو تأكيد كل ما يميل الى تقـوية خداع البصر ·



(شكل ١٣ ـ ١٤) « انتظار جودوت » تأليف صموئيل بيكيت · انتاج مسرح متحف فرجينيا ، ريتشموند ، اخراج روبرت س · كيلفورد ، مصمم المناظر وليامز ج ريان مصمم الملابس انتوني أيكنباري ·



(شكل ١٣ ـ ١٥) « ملايين ماركو » تأليف يوجين أونيل · انتاج مسرح باسادينا ، اخراج جيلمور براون ولينور شين وايز ، مصمم المناظر جانيز مونكيس ·

اعتبارات اخرى Other considerations

وعلاوة على التوجيه والمظاهر المعمـــارية الأخرى وترتيب الأثاث والخطوط البصرية ، على المخرج ومصمم المنـــاظر مراعاة كثير من الأمور الأقل اهمية ، عند عمل تخطيط أرض المنصة ·

فكلما كانت هناك درجات سلم تؤدى الى حجرة او بهو خارج المنصة، وجب وضع مصطبة فوق قمة ذلك السلم ليقف عليها الممثل بعد أن يتوارى عن أنظار المتفرجين · كما يجب أن يكون هناك مجموعة من السلالم أو سلم متنقل لينزل عليه الى أرض المنصة · يجب أن يضم تخطيط أرض المنصة كلا من هذين ، والتأكد من وجود حيز كاف لهما ·

مهما تكن المساحة المطلوبة من المنصة للمنظر ، يجب ان يكون هنـــاك



(شكل ١٣ ـ ١٦) « هيدا جابلر » تأليف هنريك ابسن · انتاج مسرح اللى ، بمدينة هاوستون ، بولاية تكساس ، اخراج نينافانس ، تصوير جاك ريتشبرج ·

دائما وسيلة للانتقال من احد جوانب المنصة الى جانبها الآخر اثناء تمثيل المنظر • فدائما ما يكون هناك ممثل واحد على الاقل ، يجد نفسه فى موضع غير موضعه على المنصة ، عندما ياتى دوره للدخول ، او عندما يكتشف مدير المنصة ان احد الممثلين ترك اداة يدوية هامة فى موضع غير موضعها على المنصة ، فيبحث عنها بعصبية • فاذا لم يكن هناك ممر خـارج المنصة ، تحولت تحولت هذه الأخطاء الى كوارث •

عند تعليق منظر من السقف أمام حائط خلفى ، أو عندما يطلى الحائط الخلفى نفسه بالمصيص ويلون ليؤدى وظيفة قبة للسماء ،يغدو العبور مشكلة• وفى أمثال هذه الأحوال يتحتم وجود بهو أو ممر وراء الحـــائط الخلفى للمنصة ، كى يتسنى للممثلين الانتقال من جانب الى آخر عند الضرورة • واذا لم يتيسر ذلك ، وجب على مدير المنصة التأكد من وجود كل ممثل وكل اداة يدوية قبل رفع الستار لكل منظر أو فصل ، فى موضعه الصحيح •



(شكل ٦٢ ـ ١٧٠) زوجة الحذاء المبذرة ، تاليف فيديريكو جراسيا لوركا ، انتـــاج مسرح متحف فرجينيا ، بمدينة ريتشموند ، اخراج روبرت س • تلفورد ، صمم المناظر اربيل بالليف •

تصميم مناظر المنصة المضغوطة ومنصة الحلبة Thrust Or Arena Design

وجهت كافة الملاحظات السابقة الى تصميم المناظر المستعملة فوق المنصة ذات الاطار a proscenium-type stage · بيد أنه يزداد استعمال المنصة المضغوطة ومنصة الحلبة فى الولايات المتحدة · ويخلق هذان النوعان من المنصات عدة مشاكل مختلفة لكل من المخرج ومصمم المناظر ·

فأولا : عدد المناظر المطلوبة لهذين النوعين قليل جدا نسبيا · والواقع انه فى اخراج مسرحية لتمثل على منصة من نوع الحلبة يجلس حولهـــا المتفرجون لا يحتاج تمثيلها الى أية مناظر على الاطلاق · وعلى مصمم المناظر ان يعتمد كلية على الأثاث ليوحى بالمكان وبالعصر ، ويكون مناطق التمثيل اللازمة · وتكاد الأضواء تكون وسيلته الوحيـــدة لخلق الحالة والجو · (أنظر منظر مسرحية « هيدا جابلر » ، شكل ١٣ ــ ١٦) ·

اما فى حالة المنصة المضغوطة حيث يجلس المتفرجون على ثلاث جهات فقط ، فيستطيع مصمم المناظر استعمال قليل من المناظر · والحقيقة انه عندما يصمم لمسرحية واقعية ، قد يجد من الممكن استعمال حائط خلفى بأكمله ، يضع عليه الأبواب والنوافذ اللازمة (أنظر منظر مسرحية « زوجة الحذاء المبذرة » شكل ١٣ ــ ١٧) ومع ذلك ، فكثيرا جدا ما يجد من المنـــاسب استعمال قطع مناظر ، فحسب ، مع الأثاث ، للايحاء بالمكان وتحديد مناطق التمثيل · ومن الطبيعى ان يحاول مصمم المناظر ، فى المسرحية المتعددة المناظر ، استعمال قطع المناظر والسلالم والمصاطب والأثاثالتى يسهل التوفيق بينها لتلائم عدة استعمالات ، حتى لا يحتاج التمثيل الا الى اقل ما يمكن من النقل ·

من الفكرة الى الواقعية From Concept to Reality

هناك غرض مشترك بين جميع رسوم تخطيط أرض المنصة والرسوم التخطيطية لمصمم المناظر ، ورســـــوم التنفيـــذ Working drawings فالغرض منها جميعا هو ان تساعد فى نقل قصد المخرج ومصمم المناظر الى العمال الفنيين الذين سيقومون فعلا ببناء المنظر وتصويره ·

تخطيط ارضية المنصة The Ground Plan

المقصود من تخطيط ارضية المنصة ، كما سبق أن رأينا ، هو أن تبين بالضبط كيفية وضع المنظر على المنصة ، وكيفية توجيهه ، ومواضع الفتحات والسلالم والمصاطب · واين يوضع الأثاث وكيف تحجب المناطق الواقعة خارج المنصة عن عيون المتفرجين · وعلى ذلك ، فتخطيط أرض المنصة ضرورى ، حتى اذا لم يعط بنائى المنصة اية مادية وصفية اخرى ·

الرسم التخطيطى لمصور المناظر The designer's sketch

يبين الرسم التخطيطى الذى يرسمه مصور المناظر ، فى قطاع طولى ، ما يبدو عليه المنظر الكامل العام ، أمام المتفرجين · فيبين فتحات المنظر ومواضع السلالم والمصاطب والمظاهر المعمارية للأبواب والنوافذ والبواكى، ووسائل الحجب اللازمة ، وترتيب الأثاث ، كما يبين ، بالطبع ، زخارف المنظر وزيناته ـ أى الستائر العليا فوق الأبواب والنوافذ ، واستخدام الصور أو الزخارف ـ وكذلك الألوان التى تستعمل للحوائط وألوان الستائر والأثاث ·

نموذج مصمم المناظر The designer's model

اذا صنع مصمم المناظر نموذجا ، فانه يبين تخطيط أرض المنصة ، وقطاعا طوليا يوضح المنظر كله مجسما بمقياس رسم صغير جدا · والغرض من هذا النموذج هو أن يجعل مصممى المنصة builders والمخرج يدركون، بمجرد لمحة خاطفة ، ما سيكون عليه المنظر ، بالضبط ، من اية زاوية ، عند اتمامه · كما يبين العلاقة بين شتى المظاهر المعمارية ، والمسافات بين المصاطب او بين مجموعات الأثاث ، ويوضح شكل ولون كل شىء يضمه المنظر · وفى حالة المنظر المجسم الواقعى ، قلما تكون هناك حاجة الى عمل نموذج · ومع ذلك ، فاذا تضمن المنظر اية تفاصيل معمارية معقدة ، مع كثير من السلالم والمستويات المتباينة ، فيكاد يكون من الضرورى عمل نموذج لبيان تركيب المنظر بصريا ، مع بيان امكانيات استعمالاته ·

رسـوم التنفيذ Working drawings

رسوم التنفيذ هى الوسيلة التى ينقل بها مصمم المناظر تعليماته الرقيقة الى بنـائى المنظر وعند استعمال الواح المناظر النموذجيـة standard flats سواء اكانت الواحا جديدة ، او الواحا قديمة أعيد طلاؤها ـ فقلما يتطلب الأمر اعداد رسوم تنفيذية لتركيب الألواح انفسها · ومع ذلك ، فمن الأفضل، عمل رسوم تنفيذية لتبين كيفية وصل الألواح معا وتدعيمها ، والمواضع التى يطلب فيها قطع مناظر ، أو مناظر مبتورة ، أو أشجار او أعمدة أو صـخور أو سلالم دائرية او مصاطب · عندئذ يجدر بالمخرج أن يمد بنـائى المنظر برسوم تفصيلية قدر الامكان · وسنذكر فى باب لاحق طرق انشاء كثير من هذه الألواح النموذجية ، أو قطع المناظر ·

يتضح عندئذ أن مصمم المناظر فنان وعامل مهنى ، يجب أن يعرف اكثر من مجرد معرفة ، كيف يصمم منظرا خلفيا سارا يحدث أمامه العمل التمثيلى للمسرحية ، كيف يخلق بيئـة عملية يمكن للمسرحيـة أن تنمو فيها وتزدهر · انه يعمل بأدوات حقيقية ـ اخشاب واقمشة سميكة ومعادن ومخمل ، ومنسوج ماص للضوء وغراء وطلاءات ـ لكل منها كثير من خواص المظهر ، والقوة والمتانة والتغطية ، والقدرة على عكس الضـوء وقابلية الطلاء أو الصبغ ·· يجب أن يلم مصمم المناظر بهذه الخواص كى يمكنه استعمال المواد ليحصل على الآثار التى يريدها · كما يجب أن يعرف كيف يرتب منظره على خير وجه ، وكيف ترتبط لوحاته معـا بقوة حتى لا تهتز فى كل مرة يوصد فيها احد الممثلين بابا · ويعرف خير طريقة لنقل المنظـر ، اذا اقتضى الأمر نقله ! هل يوجب النقـل رفعه ؟ أو سحبه ؟ أو ينقل على عربة أو على صينية دوارة ؟ واخيرا يجب أن يعرف كيفية اضاءته ليحصل على الأثر الذى يرغب فيه ·

وهكذا ، يكون مصمم المناظر ، كالمخرج والممثلين ، وككل فرد آخر يسهم فى المشروع ، يكون « حلال مشاكل » · وتختلف مشاكله عن مشاكل غيره من الفنانين · غير أن جهوده تتجه الى نفس الوجهة الهامة العامة ـ لاعطاء المسرحية التى يعملون فيها جميعا ، أفضل انتاج ممكن ، ذى أثر فعـال ·

الباب الرابع عشر

البروفات

البروفات هى الوســـيلة التى تربط كافة عنـــاصر الاخراج لتكون وحدة متكاملة موحدة صالحة لأن تقدم للمشاهدين · فأثناء البروفات ، تندمج معا كل من المسرحية وفكرة المخرج عنها وفكرة مصمم المناظر عن الاخراج ، وفهم كل ممثل لدوره ، تلتحم معا لتنفيذ قصد المؤلف المسرحى الى اقرب ما يكون ، وان تنتج ، الصدمة التى يريد احداثها فى المشاهدين ، بأعظم دقة ممكنة ·

وبالطبع ، تتوقف صفة الاخراج الذى ينتج أخيرا ، بعد فترة البروفات، على عدد من العوامل ـ يتوقف على قيمة المسرحية ، وسلامة فكرة المخرج عنها ، وخيال كل منمصمم المناظر ومصمم الملابس ومهارة واخلاص الممثلين ـ وربما توقفت على أعظم العناصر أهميـــة ، الا وهو عنصر جودة تخطيط البروفات ، ودقة الاشراف على تنفيذها ·

وجودة تخطيط البروفات ودقة الاشراف على تنفيذها مهمة المخرج أولا وأخيرا · وبينما يمكن اسناد قدر معين من اعمال التفاصيل الى مدير المنصة ومساعديه ، فان معظم الأعمال الهامة لابد ان يقوم بها المخرج نفسه ، بعضها قبل ان تبدأ البروفات ، وبعضها الآخر أثناء فترة هذه البروفات ·

الاستعدادات التمهيدية Preliminary Preparations

يجب انجاز اكبر قدر ممكن من العمل قبل بدء البروفات ، ويجب أن يتضمن هذا تكوين فكرة واضحة مقبولة عن الاخراج وخطة عملية لتنفيـــذ الفكرة وتخطيط مفصل لأرض المنصة يبنى عليـــه العمل التمثيلى الواقعى وخطة مفصلة للعمل التمثيلى أثناء كل منظـــر · كما يجب أيضا أن يكون لدى المخرج جدول دقيق عن البروفات مخطط لتنفيذ كل ما هو ضرورى لتقديم أصدق عرض وأعظم أثر قدر المستطاع ·

فكرة المخرج The Director's Concept

وكما ذكرنا فى باب أسلوب المخرج · تنشــأ فكرة المخرج للاخراج عن دراسته التفصيلية للمسرحية وتقييمها : ما هى فكرة المسرحية او مفهومها؟ كيف يمكن تاكيد هذا المفهوم على أحسن ما يكون ؟ ماذا يجب أن يكون عليه الاخراج الفعلى ــ ايكون انيقا أم بسيطا ؟ أى العناصر الدرامية هو السائد فى المسرحية ؟ وماذا عن القصة ؟ وعن اشخاصها ؟ وعن الحالة ؟ واللغة ؟ والفكرة ؟ واى هذه يجب تقويته ؟ ما هو اسلوب المسرحية ؟ أيجب اتباع ذلك الاسلوب أم يلزم تغييره ؟ وما هى القيم الدرامية الرئيسية ؟ وأيهــا يجب تأكيده ؟ ما هى المناظر الحاسمة ، او اللحظات الحاسمة فى المسرحية ؟ وعلى اى شىء يتوقف تاثيرها ؟ من الاجابة على كل هذه الاسئلة تنشأ فكرة المسرحية كما يراها المخرج · وهذه الفكرة هى التى يحاول تنفيذها اثناء البروفات ·

خطة الاخراج Production Plan

تعرف الوسيلة التى يستخدمها المخرج لتنفيذ فكرته عن المسرحية باسم خطة الاخراج · وتصمم هذه الخطة بالتعاون مع مصمم المنــاظر والفنيين الآخرين · فيلم هؤلاء بالوسائل الفنية الموجودة لتنفيذ العمل وتسهيله ، وحجم المنصة ومرونتها ، وحجم قاعة المتفرجين والخطوط البصرية للمسرح ، ومقدار مرونة معدات الاضاءة ، ومبلغ الميزانية المعتمدة للمناظر وللملابس والمهارات الفنية الموجودة لتساعد على تنفيذ الخطة · تقوم كل هذه العوامل بدور فى معرفة جدوى اية خطة تعمل ·

· فمثلا ، عند دراسة اخراج مسرحية ماكبيث ، هنــاك عدد ضخم من الأسئلة العملية يلزم ان يجاب عليها للوصول الى خطة اخراج ممكنة · كيف يمكن تناول الساحرات ؟ أواقعيا ؟ أم على أنهن مخـلوقات فوق مســتوى البشر ؟ أم خياليا ؟ كيف يمكن الحصول على التنوع الضرورى من منــاطق التمثيل ــ خارجيا وداخليا ــ مع الاحتفاظ بحالة التنبؤ السائدة فى المسرحية؟ ما مقدار الألوان الممكن استعمالها فى الملابس دون المساس بالحالة أو حدوث أى اثر مضاد ؟ ما العصر الذى يجب أن تكون فيه المسرحية؟ أهو أحد العصور الوسطى ؟ أم عصر أوائل النهضة ؟ أم العصر الاليزابيثى ؟ كيف يمكن عمل منظر مستديم واحد لتمثل امامه مناظر الأحداث التى وقعت على المسرح فى

بداية المسرحية ، ومناظر الحصون المختلفة وغابة برنام ، وساحة القتال ؟ واذا استعمل اكثر من منظر واحد ، كيف يمكن نقل المناظر بحيث لا تعوق سير العمل التمثيلى ؟ ما مبلغ ما يتوقع أن تحدثه الاضاءة فى تغيير الأمكنة أو المناظر ؟ وفى الاحتفاظ بالحالة ؟ تلزم الاجابة على كل هذه الأسئلة ، وعلى غيرها اجابة صحيحة مقنعة ، قبل الوصول الى خطة اخراج عملية ٠

وبالطبع ، فى حالة الكوميدية المنزلية ذات المنظر الواحد ، لا تكون خطة الاخراج معقدة بتلك الدرجة ، لابد أن تنشأ عن أية مسرحية بعض الصعوبات الفنية ـ الآثار الصحيحة والآثار الضوئية الخاصـــــة ، ومواضع الأبواب والنوافذ والأسلوب العام ، ومع ذلك ، يجب حل جميع هذه المشاكل قبل بدء البروفات ٠

تخطيط ارض المنصة Ground Plan

ما ان يتم وضع خطة الاخراج ، اما بواسطة المخرج نفسه أو بالتعاون مع مصمم المناظر والفنيين الآخرين ، حتى يحين وقت عمل تخطيط لأرض المنصة ٠ فاذا كان هناك اكثر من منظر واحد وجب أن يكون هناك تخطيط لكل منظر ٠ هذا هو الجزء الهندسى من العمل ٠ من هنا تصل خطة الاخراج الى تحديد خصائصها ومواضعها وابعادها والعـــلاقات بين مختلف اجزاء المنظر ٠ وعلى عاتق المخرج نفسه يقع اكبر قدر من تخطيط أرض المنصة ، وذلك بمساعدة ومشورة مصمم المناظر ٠ وبطبيعة الحال يجب عمل كل شىء حسب مقياس رسم معين ٠

ذكرنا فى باب تصميم المناظر شتى العوامل الواجب مراعاتها عند وضع الرسم التخطيطى لأرض المنصة ـ وهى : توجيه المنظر ، والمظاهر المعمارية للمنظر ، والخطوط البصرية ، وترتيب الأثاث ـ كما ذكرنا ما يجب أن يشتمل عليه تخطيط ارض المنصة ، كموضع جميع الحوائط بالضبط ، وكذلك مواضع السلالم والمصاطب والخلفيات ومواضع فتحات المنظر كالأبواب والبواكى والنوافذ والمدافىء ، ومواضع ومقاسات كافة قطع الأثاث كالكراسى والمناضد والأرائك والمكاتب ، ومواضع ومقـــاسات كل أدوات المنظر كالصـــخور والشجيرات والأسوار ٠

عند اتمام الرسم التخطيطى لأرض المنصة ، يجب أن يمثل بغـــاية الدقة الممكنة ، ترتيب جميع المناظر والأثاث وأدوات المناظر كما تبدو عندما يتم تركيب المنظر نفسه فوق المنصة · فاذا اتبع هذا الاجراء ، عرف المخـــرج بالضبط ، ما سيعمل به عند تقرير حركات كل منظر وعمله التمثيلى ـ مقدار المسافة بين الأريكة والمكتب ، والمسافة بين الأريكة والشباك والمسافة بالأقدام بين المكتب والباب ـ وبذا يسهل عمله كثيرا عما يكون بغير ذلك ·

خطة الإستعداد Blocking Out

بمجرد أن يتسلم المخرج رسما تخطيطيا لأرض المنصة ، يمكنه البدء بالخطوة التالية فى استعداداته وهى خطة تقرير الحركات والعمل التمثيلى للمسرحية · يتناول شتى المخرجين هذا العمل بطرق متباينة · اذ يفضـــل البعض اقل ما يمكن من خطة الاستعداد قبل البدء بالبروفات الفعلية· لا يرغب هؤلاء الا أن يقرروا فقط مواضع دخول وخروج كل شخصية ، والمنطقة التى يوضع فيها كل منظر لأنهم يفضلون أن يتركوا لكل ممثل اكبر قدر من الحرية، قدر الامكان ، فى اختيار طريقه حول المنصة والمطلب الوحيد من الممثلين ، هو أن يكونوا فى اماكن معينة فى أوقات محددة · وهذه الطريقة عظيمـــة الجدوى مع الممثلين المتمرنين ، الذين اكتسبوا خبرة بكيفية تمثيل أى منظر على خير وجه ، ولكنها لا تجدى مع غير المتمرنين الذين لم يكتسبوا سوى القليل من الخبرة الدرامية ، أو لم يكتسبوا أية خبرة على الاطلاق ·

يجمل بالمخرج ، فى حالة الممثلين غير المتمرنين أن يصمم فى ذاكرته جميع الحركات التى ينتظر أن يقوم بها ممثلوه فوق المنصـــة ، ويبينها فى هامش السيناريو الخاص به · ويدون ملاحظات بالوقت والمكان والكيفيـة التى يدخل بها أولئك الممثلون ، ومتى يعبرون ، ومتى يجلســـــون ، ومتى ينهضون ، ومتى يتجهون نحو الباب ، ومتى وكيف يخرجون · وبينما لاتترك خطة الاستعداد هذه شيئا للممثلين ، اللهم الا ما ندر ، فانها تبث فيهم روح الاطمئنان الضرورى لهم كى يعملوا بجد آمنين · ولما لا يوجـــد لديهم سوى القليل من الموارد الخاصة ، فانهم يودون عادة أن يعطوا التعليمات الدقيقة بما ينتظر منهم وكيف يستطيعون تنفيذه ·

دفتر التلقيـــن prompt book

عندما يقوم المخرج بعمل الاستعدادات التمهيدية للحركات وللعمـــل التمثيلى ، فانه فى الوقت نفسه ، يقوم باعداد دفتر التلقين prompt Book ويعطى مختلف المخرجين هذا الدفتر درجات متفــاوتة من الأهمية . فيصر البعض على ان يضم ذلك الدفتر كل صغيرة وكبيرة فى الاخراج ، من الرسوم التمهيدية لمصمم المناظر ، الى نسخة من البرنامج الذى يوزع على المتفرجين. وهذا الدفتر سجل تاريخى قيم للاخراج . وقلما يكون ضروريا للاحتياجات المباشرة لوضع الاخراج على المنصة .

كل ما يطلب ، حقيقـــة من دفتر التلقين ، هو أن يتضـــمن المعلومات التفصيلية الضرورية فعلا ، الميكانيكية الاخراج ومحتوياته . فيتضمن هـذا الدفتر : ملاحظات المخرج عن الحركات والعمل التمثيلى لكل منظر. والمذكرات الطارئة لقراءة السطور او سمات أشخاص المسرحية ، والقيم الدرامية ، وكل اشارات الدخول ، وجميع اشارات الأصوات والأضواء ، واشارات الستار، واذا اقتضى الأمر ، تنظيم نداءات الستار .

وبينما يبدأ المخرج فى اعداد دفتر التلقين فان مدير المنصة هو ، عادة، الذى يدون به جميع الاشارات الخاصة بدخول الممثلين واشارات الأضواء والآثار الصوتية ، واشارات الستائر . ولما كان هو المسئول عنها ، فانه يكتب أيضـــا اشــــارات التحذير warning cues المناسبة بوقت طويل ، قبل « اشـــارات الاســـتعداد get-ready cues » ، و « اشارات التنفيـــذ execute cues » ، حتى يكون لدى من ســـيقومون بهـــا ، وقت كاف كى يســـتعدوا .

وربما كانت ابسط وأسهل طريقة لتنظيم كتاب التلقين ، هو أن تؤخـذ نسخة من السيناريو الخاص بالمخرج ، وتوضع فى ملف مفكك الصـــفحات (لوسليف) . واذا كانت نسخة المخرج هذه مكتوبة بالآلة الكاتبة ، فلن يحتاج الأمر الا الى ثقبها وادخال حلقات الملف فى الثقوب . أما اذا كانت نســـخة مطبوعة ، كما هو الحل دائما فى مسارح الهـــواة ، فما عليك الا أن تفك صفحات الكتاب وتلصق كل صفحة فوق فرخ من الورق مقاس ٨½ × ١١ بوصة . واذا قطع الجزء الأوسط من فرخ الورق ، أمكن لصق الصفحة به ،



شكل ١١-١ - صفحة من كتاب تلقين نموذجي - النص الذي

INTERURBAN نصف حضري

بيسي Bessie رحمة بنا ! (تدخل آني Annie مندفعة من باب المطبخ ممسكة بوكي حلاقة ومشوطاً للموسى وكوز حلاقة)
آني: جاد المار في الصنابير!
جيمي Jimmie: يا غلام! انتظر حتى أخبر سيس Sis !
(يندفع خارجاً من الباب الأمامي ..
فريد Fred: هيا، كل واحد (يندفع خارجاً إلى الحمام تتبعه كيتي Kitty وإما Emma تجريان خلفه. يبدأ آني في أن يتبدم)
آني: يا (تستدير إلى الخلف نحو بيسي بأدوات الحلاقة)
بيسي: لم أكن أظن أنني سأعيش حتى أرى هذا اليوم!
أواه، هنا
فريد (خارج المنصة): أيها الإله الرحيم العظيم القوة ..
(يندفع خارجاً من الباب) يا آلهي أحضري المسحة
بيسي: يا الرحمة السماء!
فريد: لا تقفوا هنا!
آني: وجدتها (تجري إلى المنطقة الأمامية اليمنى وتدخل المطبخ)

تدخل آني وتجلس إلى المنصة
يخرج جيمي من الوسط الخلفي
يذهب فريد إلى الحمام
تتبعه كيتي + إما
يدخل فريد من الحمام

في الباب تنبيه
حركة .. وحركة مضادة
آني مضطربة
آني مرتبكة .. فريد مضطرب وصائح

آني مرتبكة كيتي مذهولة تسرع .. إما ثائرة آني مرتبكة	فريد : وحياة جورج ! نصيبة حلت ! (تسرع كيتي آتية من الحمام) كيتي : المكان كله مملوء بالماء فريد : أين بيبي ! استدعي السركي بيبي : سأناديه فيما بعد (تذهب وتدخل الحمام . تأتي إما من المنطقة الوسطى اليسارية تتفحص حولها) إما : دُمرت .. دُمرت الأرضية ! (تجري آنا آتية من المطبخ ومعها المسحة) آني : لست ألوم هذا ! لست ألوم أحدا (تختفي داخل الحمام من المنطقة الوسطى اليسارية) فريد : انتظرنا حتى أضع يدي على عازف القيثارة ذاك ! (يستدير نحو الجهة الأمامية اليسرى نحو حجرة النوم)	تخرج إلى المطبخ تدخل كيتي آتية من الحمام
تقبلها المنصة		تدخل آني آتية من المطبخ
ليو ثائرا جدا ليصعد من أمام المنصة	ليو ... (يدخل من باب المطبخ من الجهة الأمامية اليمنى) يا مستر ديفندورف Diefendorf فريد : ليس لدي وقت للكلام يا ليو .. بيبي . اترك المسحة في الطست يا آني .. ليو : ولكن هذا مهم . سأضطر إلى أن أترككم	يدخل ليو آتيا من المطبخ
يحاول فريد تغيير الموضوع إلى فكرة بيبي	فريد : (يستدير حواليه) ماذا ... ؟ ليو : هذا الخطاب . لقد أتى منذ لحظة فحسب . مات والدي .. في بوليفيا (يمسك الخطاب في يده)	

سيسي يمر من أمام فريد فريد يميله ذراعه فتتجه إلى الخلف	فريد : يا القديسة ... ! (تجري سيسي ... آتية من المدخل من الجهة الخلفية الوسطى وتتجه نحو الوسط الأيسر) يا سيسي .. إلى أين أنت ذاهبة ؟! سيسي (متلهفة) . إلى الحمام .. فريد : اخرجي إلى الفناء الخلفي . تذهب سيسي هنا !	تدخل سيسي آتية من خلال الباب الأمامي
يجب أن يسرع المنظر كله . لا توقف ولا إبطاء ولا تلعثم		

على أن تكون سهلة القراءة ، مع ترك هامش على كل من الجانبين لكتـــابة المذكرات والملاحظات واشارات بدء الكلام والأضواء ، وما الى ذلك • (أنظر شكل ١٤ ـ ١) • وتكتب عادة المذكرات الخاصة بالحركات أو بالعمـــل التمثيلى ، أو بقراءة الأدوار بالقلم الرصاص ، اذ هى دائما قابلة للتعديل • أما الاشارات فتكتب بالقلم الملون مع استعمال لون لكل نوع من التحذيرات، و « استعد » و « نفذ الاشارات » ، ويجب أن تكون هذه واضحة قدر الامكان لئلا تكون هناك فرصة لاغفالها •

يترك دفتر التلقين ، عادة ، فى عهدة مدير المنصة ، اذ سيشرف على البروفات الأخيرة فى العرض • وتحمل صورة من هـــذا الدفتر تضم بعض المعلومات او كلها ، يستخدمه مساعد مدير المنصة المعـــروف باسم « الملقن prompter » • يمسك الملقن دفتر التلقين منذ أن يبدأ الممثلون فى حفظ أدوارهم ليساعدهم اذا نسوا ، أو يصحح لهم عندما يحذفون سطرا أو حركة أو عملا تمثيليا • وفى أثناء العرض يوضع الملقن فى الأجنحة بمقدم المنصة بعيدا عن المشاهدين ، اذا احتاج الأمر الى التلقين • كما يمكنـــه من ذلك الموضع اعطاء الاشارات لعمال الأضواء light men أو عمال الصـــوت Sound men أو الستار curtain men عند غياب مدير المنصة فى مكان ما •

جدولة البروفات Scheduling Rehearsals

يجب دائما معرفة تاريخ العرض « قبل » وضع جدول البروفات • فاذا أتبعت هذه القاعدة أمكن جدولة البروفات بحيث تستمر الى عرض الافتتاح• وتختلف مدة البروفة باختلاف مران هيئة التمثيل ومقدار الوقت الذى يمكنهم قضاؤه ، وصعوبة تمثيل المسرحية • ويقضى المحترفون ، عادة ، حوالى أربعة أسابيع فى بروفات المسرحية العادية ، وخمسة أسابيع فى المسرحية الموسيقية• ويقضى عدد قليل من الهواة حوالى هذه المدة • وفى حالة الهواة ، يجب أن تكون مدة البروفات خمسة أسابيع ، قد تمتد الى ثمانية •

يتحدد عدد البروفات تبعا لصعوبة المسرحية وعدد أفراد هيئة التمثيـل، والتعقيد العملى للاخراج • وتحتاج المسرحية التاريخية الكثيرة تغيير الملابس والمناظر ، مثلا ، أو الفارس ، التى فيها ضغط الوقت أمر بالغ الأهمية ، تحتاج الى بروفات أكثر مما تحتاج المسرحية المنزلية الحديثة • ومع ذلك ، فهنـاك

نهايات كبرى ونهايات صغرى يمكن أن تكون عاملا ذا فائدة فى جـــدولة البروفات · وعموما ، ليس من الصواب اعداد عرض بأقل من أربع وعشرين بروفة بينما يحتاج عدد قليل من المسرحيات الى أكثر من ثلاثين بروفة · وقد بنيت هذه الأعداد على أساس أن تستمر البروفة مدة ثلاث ساعات تقريبا ، الا فى حالة البروفات بالملابس التى تستمر أربع ساعات أو خمسا · وأية بروفة تقل عن ثلاث ساعات ، تكون غير اقتصادية · وأية بروفة تستغرق أكثر من ثلاث ساعات تسبب تعب أفراد هيئة التمثيل ·

الجـدول المثـــالى Typical Schedule

اقترح الجدول التالى كمرشد لمجموعة من الممثلين الهواة غير المتمرنين نسبيا ، لتمثيل كوميدية منزلية ذات منظر أو منظرين ، وكمية متوسطة من معدات المناظر والضوء والملابس والأدوات ·

١ ـ **قراءة المسرحية كلها** · والغرض من هذه القراءة ، هو أول تعريف لهيئة التمثيل كلها بالمسرحية كاملة · ومن الممكن أن يقوم بها شخص واحد، اذا أريد ذلك · كما يمكن أن يقوم بها جميع أعضاء هيئة التمثيل ، يقـــرأ كل منهم سطور دوره · ويمكن حذف هذه البروفة فى حالة المسرحيات البالغة البســـاطة ·

٢ ـ **القراءة الثانية للمسرحية** · يجب أن يقوم كل أفراد هيئة التمثيل الكاملة ، بهذه القراءة الثانية · فيقرأ كل ممثل دوره · ويجب أن يتوقف كلما احتاج الأمر الى شرح العلاقات بين شخصيات المسرحية ، أو القيم الدرامية، أو الفكرة الأساسية أو أى شيء فيه التباس · ويجب على المخرج ، فى هـذه البروفة ، أن يشرح خطة الاخراج التى أعدها ـ أسلوب الاخراج ، ونمط المناظر وطراز الملابس ، ونوع الاضاءة الواجب استعماله ·

٣ ـ **الاستعداد للفصل الأول** · يجب تخصيص الثلثين الأولين من مدة هذه البروفة لاعداد حركات الفصل الأول وأعمـــاله التمثيلية ، بحيث يكتب الممثلون جميع تعليماتهم ، كل واحد منهم فى السيناريو الخاص به ، وذلك بالقلم الرصاص · ويخصص الثلث الأخير لاعادة الفصل ، لتثبيت الحـركات والأعمال التمثيلية المكلف بها أعضاء هيئة التمثيل ·

٤ ـ **تمثيل الفصل الأول :** يجب تخصيص وقت هذه البروفة للعمل المرتكز على الفصل الاول ، للتأكد من أن لدى كل ممثل فكرة واضحة عن الشخصية التى يمثلها ودور هذه الشخصية فى القصة • ويجب تكرار حركات هـــذا الفصل وجميع أعماله التمثيلية مرتين على الأقل •

٥ ـ **الاستعداد للفصل الثانى :** وهنا أيضا ، يخصص الثلثان الأولان من الوقت للاعداد للعمل الدرامى بهذا الفصل ، ويخصص الثلث الأخـــير لاعادة العمل التمثيلى لتثبيته •

٦ ـ **تمثيل الفصل الثانى :** يجب تخصيص مدة هذه البروفة لنفس العمل الجاد ، لتمثيل الفصل الثانى ، كما حدث فى الفصل الأول • ويجب اختبار الحوافز ، وتشريح العلاقات بين الشخصيات ، وتشجيع الممثلين على أن يكتشفوا بالضبط ما يتوقع أن تقوم به شخصياتهم فى كل منظر ، كمــا ينبغى تكرار هذا الفصل مرتين على الأقل •

٧ ـ **اعادة الفصلين الأول والثانى :** فيجب الانتفاع بهذه البروفة لتثبيت العمل التمثيلى والعلاقات السابق تنميتها فى البروفات السابقة ، تثبيتا تاما • كما يجب استعمالها لتوضيح أى عمل درامى لا يتم بالطريقة الصحيحة •

٨ ـ **الاستعداد للفصل الثالث :** يخصص الثلثان الأولان من وقت هذه البروفة للاعداد للحركات والأعمال التمثيلية لهذا الفصل ، والثلث الأخير لمراجعة المواد ، لتثبيتها •

٩ ـ **تمثيل الفصل الثالث :** يجب تخصيص مدة هذه البروفة لنفس العمل الجاد فى تمثيل الفصل الثالث كما حدث فى الفصلين الأول والثانى • ويجب تحليل كل من الشخصيات ، والعلاقات والحوافز ، ووصلها بالعمل الدرامى عند نموه أثناء التمثيل • يجب اعادة العمل الدرامى مرتين على الأقل •

١٠ ـ **مراجعة الفصلين الثانى والثالث :** يجب استغلال هذه البروفة فى تثبيت العمل التمثيلى والحركات بهذين الفصلين ، وتوضيح كل ما يكتنفه الالتباس من ناحية الحوافز والعلاقات •

١١ ـ **الفصل الأول بدون السيناريو:** يجب تخصيص هذه البروفة لتثبيت سطور هذا الفصل وربطها بالعمل التمثيلى • ويجب اعادة العمل التمثيلى مرتين على الأقل •

١٢ - **الفصل الثانى بدون السيناريو** : يجب أن تقوم هـــذه البـروفة للفصل الثانى بما قامت به البروفة السابقة للفصل الأول ، ويراجع العمـل التمثيلى مرتين على الأقل ٠

١٣ - **الفصل الثالث بلا سيناريو** : يجب استعمال هذه البروفة للفصل الثانى كما استعملت البروفتان السابقتان للفصلين الأول والثانى ٠ وهنـــا أيضا يراجع العمل التمثيلى مرتين على الأقل ٠

١٤ - **مراجعة المسرحية كلها** : يجب عمل هذه المراجعة الكلية الأولى بدون سيناريو ٠ والغرض منها أن تبين للمخـــرج ولأفراد هيئة التمثيل ما يحتاجون اليه للمسرحية من تعبيرات وتفصيلات ، وأين يجب بذل أقصى جهـد من الآن فصاعدا ٠

١٥ - **عمل مفصل على الفصل الأول** : يجب تخصيص هـــذه البروفة لازالة الصعوبات التى ظهرت فى مراجعة المسرحية ٠ كما يجب أن تهـــدف أيضا الى العمل على جعل العمل التمثيلى حادا ، وتصحيح قراءات السطور، وتوضيح وتنقية العلاقات بين مختلف شخصيات المسرحية ٠

١٦ - **عمل مفصل على الفصل الثانى** : يجب أن تقوم هذه البروفة نحو الفصل الثانى ، بما قامت به البروفة السابقة نحو الفصل الأول ٠

١٧ - **عمل مفصل على الفصل الثالث** : وهنا أيضا تقوم هذه البروفة نحو الفصل الثالث بنفس ما قامت به البروفتان السابقتان نحو الفصـــلين الأول والثانى ٠

١٨ - **مراجعة المسرحية كلها** : يجب عمل هذه المراجعة بأقل ما يمكن من الوقت وذلك كى يشعر أفراد هيئة التمثيل بالاستمرار ٠ يجب على المخرج أن يبدأ بخلق احساس بالسرعة والايقاع فى تلك المسرحية وتقرير ما اذا كـان هنك شيء بحاجة الى تصحيح ٠ يجب توقيت كل فصل ، وعلى مدير المنصـة تسجيل ذلك حتى تمكن الافادة من هذا الوقت كأساس للمقارنة فى المراجعات التـــالية ٠

١٩ — مراجعة المسرحية برمتها : يجب أن تتضمن هذه المراجعة أكبر قدر ممكن من الأدوات اليدوية hand props والملابس · وينبغى أن يكون الغرض منها تحسين الخطو وصقل العمل التمثيلى للاخراج · وهنا أيضا يجب توقيت كل فصل وتسجيل الوقت ·

٢٠ — تمثيل المناظر القريبة : يجب أن تكون هذه هى البروفة النهائية المخصصة لتلك المناظر التى تبدو بحاجة الى معظم العمل التمثيلى · يلزم توجيه انتباه خاص الى المناظر القمية للتأكد من نموها الى الارتفاع الصحيح·

٢١ — مراجعة كاملة — بروفة بالأدوات اليدوية prop rehearsal
ينبغى أن تتضمن هذه البروفة استخدام جميع الأدوات اليدوية والملابس وأخذ مذكرة بكل ما هو غير مناسب حتى يمكن ابداله قبل البروفات بالملابس· والغرض من هذه البروفة هو العمل على تكامل الدور والعمل التمثيلى حتى ينساب التمثيل فى سهولة ويسر · وهنا أيضا يجب توقيت كل فصل وتسجيل الوقت ·

٢٢ — البروفة الأولى بالملابس : يجب أن تتضمن هذه البروفة جميع المناظر والملابس والأدوات اليدوية والماكياج والأضواء · والغرض منها تكامل العمل التمثيلى والاخراج الفعلى · ويلزم استخدام جميع اشارات الضوء والصوت والستائر وتحديدها وينبغى مراجعة الماكياج والملابس تحت أضواء المنصة كما يجب توقيت استبدال الملابس وعمل أى تغييرات فى الحركات أو فى العمل الدرامى فى الحال ، ثم تكرر مرة أخرى لتثبيتها · وفى نهاية البروفة يجب عمل نداءات الستائر ومراجعتها · وربما احتاج الأمر الى توقيت الفصل فى هذه البروفة بسبب كثرة التوقف والابتداء ·

٢٣ — البروفة الثانية بالملابس : يجب القيام بهذه البروفة كما لو كانت عرضا حقيقيا · فينفذها مدير المنصة بينما يجلس المخرج خارج المنصة فى الصفوف الأمامية ولا يصعد الى المنصة الا بين الفصول ليبدى ملاحظاته للممثلين ولغيرهم من هيئة العمل بالمسرح · واذا أمكن ، فيجب أن يمثل كل فصل بدون أى توقف ، الا اذا كان هناك مشكلة خطيرة · واذا تيسر ، فيحضر هذه البروفة عدد من المتفرجين ولا سيما اذا كانت المسرحية كوميدية ، حتى يعرف الممثلون تأثير المشاهدين· واذا اقتضى الأمر عمل صورة، فليكن التصوير

فىنهاية البروفة ـ أو اذا تطلب العمل استبدالا معقدا للمناظر، فليكن التصوير فى نهاية كل فصل وينبغى اعادة توقيت الفصول ومقارنة الوقت الأخير بأوقات البروفات السـابقة ٠

٢٤ ـ **البروفة الثالثة بالملابس** : تمثل هذه البروفة الثالثة بالملابس، قدر المستطاع ، كما لو كانت عرضا حقيقيا ٠ ويلزم رفع الستار فى الوقت المحدد بالجدول ٠ ويجب الا يتوقف التمثيل لأى سبب ٠ كما يلزم دعـوة بعض المشاهدين لحضور هذه البروفة ، اذا كان هذا بالامكان ٠ ويجب على المخرج تدوين ملاحظاته وهو جالس فى قاعة المتفرجين، وابدائها لهيئة التمثيل، اما بين الفصول واما فى نهاية البروفة ٠ ويجب أن يقوم مدير المنصة وحده بالاشراف على هذه البروفة ، ويتلقى الممثلون تعليماتهم منه ٠ ويجب أن تكون الفواصل intermissions من نفس وقت فواصل العرض الحقيقى ٠ ويمكن توقيت نقل المناظر واستبدال الملابس ، توقيتا دقيقا : كما يجب اتباع الروتين بين الفصول ، بغاية الدقة ما أمكن ٠ وبالطبع يجب توقيت كل فصل عـلى حدة ، وتسجيل الوقت للانتفاع به فى المقارنة بأوقات العروض التالية ٠

البروفات التكميلية Supplementary Rehearsals

بينما يجب اتباع الجدول السابق لملاءمته لاعداد كوميدية منزلية ذات منظر أو منظرين ، فقد يحتاج الأمر الى عدد اضافي من البروفات عندما تكون المسرحية تاريخية ، أو عندما تكون بها مناظر صعبة أو عندما يكون بها عدد كبير من تغييرات المناظر أو اشارات الضوء ، أو عدد غير عادى من الممثلين، أو يكون هناك ممثلون غير متمرنين ٠ ومن المحتمل أن تقع هـذه البروفات الاضافية فى أحد الأقسام الآتية :

بروفات السـطور Line rehearsals

يمكن عمل بروفات السطور فى أى وقت أثناء فترة البروفات العادية ، كلما أحس المخرج بضرورة استيعاب أفراد هيئة التمثيل لأدوارهم بصورة أفضل ٠ وبما أن هذه البروفات تعقد عادة والممثلونجالسون فى دائرة يكررون سطورهم بدون مراجعة الحركاتالمصاحبة أو العمل التمثيلى المصاحب، فتترك المنصة للهيئة الفنية ، بينما تعقد بروفة السطور ٠

البروفات الفردية او الارشادات Individual rehearsals or coaching

تعقد هذه البروفات ، عادة ، مع المخرج فى جلسة خاصة مع واحد أو اثنين من اعضاء هيئة التمثيل الحاضرين ٠ فمثلا ، اذا كان لدى ممثل معين مشكلة فى منظر بعينه ، استطاع المخرج مقابلته وحدهما كى يساعده على الخروج من ذلك المأزق ٠ كذلك البروفات الفردية عظيمة الفائدة فى مناظر العشق أو المبارزة ، أو فى منظر قتال حيث يجوز عمل بروفة للحركات التفصيلية مرة بعد مرة لاستيعابها بصورة افضل وتثبيتها ٠ وأخيرا ، فطبيعة الحال ، عند العمل مع ممثلين غير متمرنين، ربما يكون على المخرج أن يراجع مع كل ممثل دوره كله فى جلسة خاصة ، كى يقوم حوافزه ، ويريه ماذا يجب أن تسهم به الشخصية التى يمثلها فى تطور المنظر ٠ وفى مثل هذه الأحوال، فان أى وقت يتسنى للمخرج تخصيصه للارشادات الفردية ، سيأتى حتما بنتائج مثمرة فى تحسين الصفة الكلية للاخراج ٠

البروفات الفنية Technical rehearsals

لا تحتاج المسرحية البسيطة ذات الفصل الواحد أو الفصلين الى هذا النوع من البروفات ٠ ولكن اذا كان هناك نقل مناظر معقدة أو عدد غير عادى من اشارات الصوت أو الضوء، فيحسن تخصيص بروفة على الأقل أو بروفتين لعمل التفاصيل الفنية ٠ وعادة ما تأتى هذه البروفة الفنية فى أواخر الجدول — قبيل البروفات بالملابس أو بينها — ولا تحتاج الى حضور الممثلين ، اذ بوسع مدير المنصة أو مساعده أن يقرأ الاشارات الضرورية أو يؤدى الحركات التمثيلية اللازمة ٠

مزيد من البروفات بالملابس Extra dress rehearsals

يجدر ، فى حالة الانتاج الثقيل بدرجة غير عادية ، أو فى حالة المسرحية المتعددة المناظر حيث يوجد عدد ضخم من اشارات الضوء والصوت، يجدر اضافة بروفة واحدة بالملابس ٠ فهناك ، ببساطة ، عدد كبير جدا من المشاكل الفنية ينشأ أثناء عمل ثلاث بروفات فقط بالملابس وبذا يمكن أن نتوقع الحاجة الى هذه البروفة الاضافية بالملابس ، ويجب أن يشملها جدول البروفات الأصلى ٠

تنفيذ البروفـات Conduct of Rehearsals

جرت العادة أن تنفذ كل بروفة بطريقة تختلف قليلا عن طـريقة تنفيذ غيرها ، تبعا لنوع المسرحية وعدد أفراد هيئة التمثيل ، ومرحلة نمو الاخراج والمادة التى تتناولها ، والأثر الذى يحاول المخرج الحصول عليه • وهنـاك قواعد عامة تنطبق على تنفيذ جميع البروفات ، فاذا اتبعت جاءت بأثر مفيد على نوع الاخراج •

واجبـات المخـرج Director's Responsibilities

تقع المسئولية فى نجاح البروفات أو اخفاقها على المخرج نفسه • فعليه أن يقرر الطريقة ويضع الاطار الذى يمكن أن يحدث فيه العمل الخلاق • ولكى يعمل بنجاح مع الممثلين ، عليه أن يحظى بثقتهم جميعا ، ويشعر الممثلون ، ولا سيما غير المتمرنين منهم بالحيرة الشديدة عندما يقفون على المنصة أمام المشاهدين • فيعتريهم خـوف فظيـع • ونتيجة لذلك ، ينظرون الى المخرج لكى يبث فيهم الثقة والاطمئنان ويهدىء روعهم ، لا يستطيع هـؤلاء احتمال النقد اللاذع او النقد الشخصى ، لأن تركيب نفوسهم هش • وما ان تضعف ثقتهم فى نفوسهم حتى يتعذر اعادتها اليهم • يجب اشعار الممثلين دائمـا بأنهم اذا فعلوا ما يطلبه منهم المخرج ، ظهروا مجيدين ، وممتعين وأذكياء• وبغير هذا الشعور بالثقة ، يجد اغلب الممثلين انه يصعب عليهم جدا أن يعطوا المخرج شيئا سوى قراءة الدور بغير اهتمام •

وربما كانت الطريقة المثلى التى يستطيع المخرج أن يحصل بواسطتها على ثقة ممثليه ، هى التاكد من انه يعرف بالضبط ما يفعله هو نفسه • يجب أن يعرف المسرحية من كل نواحيها ، كما يجب أن يعرف جميع شخصياتها واسهام كل منهم فى تلك المسرحية • وبالطبع ، ينبغى أن يعرف بالضبط المادة التى يريد أن يتناولها فى كل بروفة ، وأى القيم يرغب فى اظهاره وأى الآثار يود الحصول عليه ، وأى العلاقات يهدف الى تقويتها أو تغييرها ، وأى المناظر يحتاج الى بنائه والى اى ارتفاع يجب أن يصل فى بنائه • وما ان يقتنـع الممثلين بأن المخرج يعرف ما يفعله هو نفسه ، ولماذا يفعله، حتى ينفذون أوامره طائعين متحمسين • أما اذا أحسوا بانه يتخبط ، وانه ، فى الحقيقة ، لايعرف ما يريده ، أو انه يلقى اللوم عليهم عن أخطائه هو نفسه ، فانهم يترددون فى

أن يعهدوا اليه بأمورهم وبأنفسهم ، وربما كانت استجابتهم لمقترحاته فى تردد وتذمر ٠

وكما هو من الضرورى أن يحظى المخـــرج بثقة ممثليه ، كذلك من الضرورى أن يكون فيهم روح الطاعة والاحترام ٠ فانه لا يمكن تنفيذ البروفات على مبدأ حرية كل فرد فى عمل ما يشاء ، بل يجب أن يخضع كل فرد مصالحه الشخصية لمصلحة المجموع ٠ يجب ان يطلب المخرج من الممثلين الحضـــور الى البروفات فى المواعيـــد المحددة ، وأن يكونوا على اســـتعداد للدخول عنـــد مجىء اشــــارة دورهـــم ٠ فاذا ظـــل ممثـــل فى قــــاعة المتفرجين يتحدث الى صديقته عندما يأتى دوره فجأة للتمثيل عند نافذة فوق المنصة ، فسد اثر المنظر كله وضاع وقت جميع الممثلين الآخرين الموجودين فوق المنصة ٠ واذا وقف ثلاثة أو اربعة ممثلين فى أحـــد الأركان يضـــحكون ويتندرون بالنكات ، وجد السذج والصغار صعوبة فى التركيز على منظـــر غرامى يقومون بتمثيله ٠ واذا ظل احد أفراد هيئة التمثيل يناضل فى حفظ دوره وقد حفظ كل من عداه دوره عن ظهر قلب ، جعل هذا الممثل ، من المستحيل على المخرج وعلى الممثلين الآخرين أن يفعلوا الكثير فى المنظـــر الذى يظهر هـــو فيـــه ٠

واجبـــات الممثلين Actor's Responsibilities

ليست الطاعة والنظام discipline من واجبات المخـــرج وحـــده بل يجب أن يحظى المخرج بالتعاون الايجابى من كل عضو فى هيئة التمثيل، كى يحصل على جو خلاق حقيقى فى البروفات ٠ يجب على كل ممثل أن يحضر فى الموعد المحدد ، وأن يكون على استعداد لتلبية اشارات دخوله ، ويمتنع عن احداث ما يسبب شرود الذهن ، وأن يحفظ سطور دوره فى الوقت المحدد ٠ وعلاوة على ذلك ، يجب أن يزود نفسه بأدوات يدوية وملابس بديلة ، كى يعمل بها فى التمثيل الأساسى ، كما يجب أن يحتفظ معه دائما بقلم رصاص حتى يتسنى له أن يدون فى السيناريو الخاص به أية تعليمات أو تغييرات فى الاخراج يصدرها المخرج وأخيرا ، يجب أن ينمى الممثل فى نفسه المتعـــة فى عمله ، وأن يتابع باهتمام جميع أدوار البروفات التى يكون لها أثر، ولو ضئيل، على الشخصية التى يقوم بتمثيلها أو على علاقتها بالشخصيات الأخرى فى المسرحية ٠

واجبات موظفي المسرح وعمـــاله Staff Responsibilities

قبل البدء في اية بروفة على المنصة ، يجب على مدير المنصة أن يتاكد من أن الرسم التخطيطي لأرض المنصة قد خطط على ارضها ، وأن جميـع قطع الأثاث المطلوبة قد وضعت في أماكنها الصحيحة • ويمكن تخطيط أرض المنصة بالطباشير ، أو الأفضل أن يكون التخطيط بشريط من الورق المصمغ الزاهي اللون • ويمكن استعمال قطع صغيرة منه لتحديد مواضـــع أركان الحوائط والتخريجات فيها ، والنوافذ والســـلالم والمدافىء • كما يمكن استعمال الشريط المصمغ ايضا في تحديد مواضع شتى قطع الأثاث اللازمة للبروفات حتى يمكن نقلها بسهولة عند استبدالها بغيرها • ويجب عمل كافة علامات تحديد المواضع هذه بحسب مقياس رسم •

يجب على مدير المنصة أو مساعده التاكد من اخطار كل ممثل بالمـوعد الذي يجب أن يحضر فيه للظهور في بروفة معينة • ويتم هذا عادة باعـلان الممثلين الحاضرين ، في نهاية كل بروفة ، بالموعد المطلوب حضور كل منهم فيه ، في البروفة التالية • واذا كان بعض الأعضاء غائبا ، فيلزم اخطارهم تليفونيا • وعند عمل جدول البروفات وتنفيذها ، ينبغي أن يكون الهدف تحاشي التمرين الضائع سدى بسبب حضور الممثلين عند عدم الحاجة اليهم ، او جلوسهم لأوقات طويلة قبل الحاجة اليهم • وعلاوة على ذلك ، ينبغي أن يدون مدير المنصة أو مساعده في دفتر التلقين ، جميع الحركات والأعمال التمثيلية التي طلبها المخرج ، وكذلك اية اعمال او حركات او وقفات اضافها الممثلون أنفسهم • ويجب أن يكون دفتر التلقين هو المرجع في حالة اي سوء فهم •

وأخيرا يجب على مدير المنصة او مساعده (الملقن) أن يكون موجوداً ليمسك بدفتر التلقين في جميع البروفات ، عندما يرى المخـــرج أن الموقف يقتضي ذلك •

المنـــاظر المعقـدة Problem Scenes

هناك أنواع معينة من المناظر يبدو انها كثيرة الحدوث في انواع شتى من المسرحيات ، وتحتاج الى عناية خاصة وبروفات اكثر مما تحتاج اليــه

المناظر العادية • ومن هذه المناظر : مناظر القتال ، ومناظر المبارزة ، ومناظر اطلاق النار ، ومناظر الطعن بالخناجر ، وكذلك مناظر الغرام ، ومناظر الأكل• فتضم جميع هذه المناظر قدرا كبيرا من العمل التمثيلى الذى يستلزم دقة التوقيت لكى يكون تاثيرا فعالا • وبما أن معظم هذه المنـــاظر ، باستثناء مناظر الاكل ، تتضمن شخصين أو ثلاثة أشخاص فحسب ، فيمكن عادة عمل بروفاتها على حدة ، اجتنابا لضياع وقت هيئة التمثيل كلها ، بينما ينفـــذ عملها التمثيلى المفصل •

مناظر الأكل Eating scenes

يحتمل أن تحتاج هذه المناظر الى عدد أكبر من هيئة التمثيل ، أكثر مما يحتاج معظم المناظر المعقدة الأخرى • وعلى ذلك ينبغى عمل بروفاتها اثنـاء البروفات ذات الجداول المتخمة • والمشكلة الرئيسية فى مناظر الاكل ، هى التاكد من عدم طمس أو ادغام الألفاظ الهامة بواسطة الأكل ، وكذلك الكلام الهام ، كما يتسبب هذا الادغام بسبب وضع الشخصيات حول مائدة ، وضعا غير مناسب •

وعندما ينحصر الأكل على مائدة واحدة ، فقد يكون شكل هذه المائدة عاملا هاما فى تقرير فعالية المنظر • وعندما لا يتضمن المنظر سوى شخصين أو ثلاثة أشخاص ، فمن الممكن أن تكون مربعة الشكل أو مستطيلة أو دائرية دون أثر كبير على فائدتها واذا تضمن المنظر أربعة أشخاص أو أكثر ، فمن الأسهل على المخرج أن يعمل بمائدة مستديرة ، فتقل صعوبة الاحتفاظ بممثليه مكشوفين واضحين ، وتكون قدرته أكثر على « التسلل » قليلا ، حتى يجلس أقل عدد ممكن من الممثلين . وظهورهم نحو المتفرجين •

وعند اخراج منظر اكل ، على المخرج أن يتذكر أن الأكل نفسه ليس هاما وانما هو مجرد خلفية للعمل الدرامى • وبناء على ذلك ، يجب أن يـــكون هناك أقل ما يمكن من الأكل الفعلى لاســـتمرار الاحتفاظ بخداع الايحاء بالحقيقة • وبالطبع يجب ألا يكون الممثل يأكل عندما يأتى دوره فى الكلام • كما يجب الا يكون ممثل آخر يأكل فى تلك الأثنـــــاء ، لئـــلا يشرد ذهن المشاهدين •

الواقع أن واجب المخرج هنا مزدوج • فيجب أن يقرر أى الألفـاظ أو

الكلام ضرورى لأن يسمعه الجمهور ويفهمه ، كما يجب أن يتأكد من أن انتباه المشاهدين موجه الى الممثل الصحيح عند النطق بتلك الألفاظ · واذا كان على شخصية واحدة أن تلقى عددا من العبارات الهامة ، وجب وضع تلك الشخصية فى وضع تأكيدى ظاهر · واذا كان على شخصية أخرى أن تقول عبارة أو عبارتين فحسب ، فربما أمكن وضع هذه الشخصية الأخرى فى وضع تأكيدى، ثم تنهض واقفة على قدميها لأى عذر قبل القاء الكلام مباشرة · وعلى أية حال ، يحتاج منظر الأكل الى تصميم دقيق وبروفات كثيرة لكى يسير سيرا طبيعيا ويحتفظ بامتاع المتفرجين ·

مناظر القتـــــال Fight scenes

تتضمن مناظر القتال الضرب باللكمات والمصارعة والمبـارزة واطلاق الرصاص والطعان stabbing ، ومجموعات شتى من هذه · ومهما تكن طبيعتها فهناك عدة نقاط هامة يجب مراعاتها عند اخراج منظر قتال : يجب أن يبدو القتال حقيقيا قدر المستطاع وأن يكون قصيرا بما يطـــــابق الحقيقة ، ويجب اخراجه بحيث يولد اكثر ما يمكن من فترات التوقف ، وأن ينتج عنه أقل فرصة ممكنة لحدوث الأذى البدنى · ولما كان بعض هذه المتطلبات يتعارض مع البعض الآخر ، فان اخراج مناظر القتال يتطلب كثيرا من الانتباه الى التفاصيل وقدرا عظيما من البروفات ·

المبـــــارزة A duel

تتضمن المبارزة بالسيوف اكبر احتمال للضرر · ولكى يبدو المنظـــــر حقيقيا ، فمن الضرورى استخدام أدوات مأمونة ، مثل الأطراف غير الحادة، والملابس الواقية · وعلى ذلك يكون المتبارز عرضة لطعنه قوية أو قطع غائر· ولاقلال الخطر ، يجب عمل المبارزة تحت اشراف أستاذ متخصص فى الدفاع أو باشراف بعض الممثلين الذين سبق لهـــم أن تمرنوا كثيرا على أعمـال الدفاع ·

وعلى أية حال ، يجب مراعاة الاحتياطات الواقية · يجب أن تبرد أسنة السيوف وحدودها لتصير غير حادة · ويجب القيام بكل حركة من حركات

المبارزة مقدما ، وعمل بروفاتها بعناية • كما يجب الا يكون هناك اى انحراف عن الأسلوب المحدد خلال البروفات التالية والعروض ـ كثير من الطعنات ، وكثير من الافلات ، ثم الطعنة الأخيرة ، وتنتهى المبارزة •

وعندما يكون من الضرورى التظاهر باختراق الجسم حقيقيا ، فيمكن عمل هذا على خير وجه بالطعن بالسيف عند جهة خلفية المنصة بحيث يكون الشخص المطعون نحو المقدمة ، وجعله يقبض بذراعيه على نصل السيف ، ليحتفظ به فى مكانه • واذا مثلت هذه العملية بالطريقة الصحيحة ، فلن تفتضح هذه الخدعة أمام الجمهور • كما ان ضغط ذراع الضحية على النصل يجعل من الصعب سحبه • وهذا يساعد ايضا على خداع الايحاء بالحقيقة •

الطعن Stabings

سواء كان الطعن بسكين حقيقية أو بنصل من المطاط ، فيلزم حجبه بطريقة ما أو بأخرى • وعادة ، خير طريقة هى استخدام جسم الشخص الذى سيطعن ، كدريئة تحجب الضربة ، وهذا يعنى ان الطاعن يجب أن يأتى من خلفية المنصة • واذا تعذر هذا الترتيب من الناحية العملية فيجب استخدام الطاعن نفســـــه لحجب الضربة ، أو العمل على تحريك بعض الأشخاص الموجودين على المنصة بحيث تحجب اجسامهم الطعنة •

وهنا ايضا ، تساعد عملية التظاهر بصعوبة سحب السكين من جسم الضحية ، تساعد كثيرا على الاحتفاظ بخداع الايحاء بالحقيقة • وبمجرد سحب السكين ، يجب حجبها أو إخفاؤها لئلا يبدو عدم وجود الدم على نصلها • كما ان مسلك الضحية عند الطعن ، بالغ الأهمية • وعموما لا يقع الشخص المطعون ، على الأرض اثر الطعنة مباشرة • فيحتمل أن يرتمى فوق كرسي أو نضد ، ثم يسقط بعدها على الأرض تدريجيا • وبالطبع اذا قلب الكرسى أو النضد اثناء سقوطه ، اضاف هذا كثيرا الى الايهام بحقيقة الموقف• ومما يزيد فى هذا الايهام ، ان يعمل الضحية على السقوط خلف مقعد أو منضدة أو أريكة ، حيث لا يمكن ملاحظة استمرار تنفسه •

القتال باللكمات Fist fights

من الممكن أن كون القتال باللكمات خطرا كالمبـــارزة تماما ـ كما انه

يكون غير مقنع ـ اذا لم يمثل بعناية • فاللكمة التى تصيب الفك صدفة ، قد تحدث نتائج فى غاية الخطورة • كذلك اللكمة التى تصيب الفك بعد تسديدها، وتبدو ذات صدمة قوية تسبب سقوط الضحية ، لا تقنع المتفرجين •

والمشكلة الآن هى تنفيذ العمل التمثيلى بحيث تبدو قبضة اليد كأنهما اصابت الفك وأحدثت صوتا مشابها لصوت اصابة الفك ، وأن يبدو المضروب كما لو أن اللكمة قد أصابته فعلا • ويحتاج هذا عادة الى أن يكون القتال فى محور ممتد بين خلفية المنصة ومقدمها حتى لا تبدو اللكمات الطائشة أمام بصر المتفرجين • كما أنه يحتاج أيضا الى محاكاة لصوت لكمة تصيب فكا أو جزءا آخر من الجسم • وأحيانا ، يقوم الشخص المضروب باحداث هذا الصوت نفسه • والأفضل ، أن يقوم أحد الواقفين باحداث هذا الصوت، وذلك بأن يضرب كفه بقبضة يده الأخرى • وعادة ، لا يكون هذا الخداع ملحوظا ، اذ يتركز انتباه المتفرجين على المتقاتلين • وأخيرا ، يحتاج هذا الخداع من الضحية أن يتظاهر بأنه ضرب حقيقة • وبالطبع ، لكى يكون كل هذا فعالا ، يجب أن يكون التوقيت دقيقا • وهذا يقتضى مزيدا من البروفات •

مناظر اطلاق الرصاص Shootings

تنتج هذه المناظر مشكلات غير المشكلات الناتجة عن مختلف مناظر العنف السابقة • وحتى الخراطيش غير المحشوة بمقذوف والمستعملة، بطبيعة الحال ، فى جميع مناظر اطلاق الرصاص ، ليست غير ضارة تماما • فكثيرا ما ينشأ عن البارود حروق عندما يطلق المسدس على مسافة قصيرة كما أن القذيفة أو السدادة الورقية التى يقذفها الانفجار خليقة باحداث أذى ، حتى ولو أطلقت من مسافة عشر أقدام أو خمس عشرة قدما ، وخصوصا اذا أصابت شخصا فى وجهه •

ونتيجة لذلك ، ينبغى عدم تسديد المسدس اطلاقا نحو الضحية مباشرة، بل يجب أن يصوب منحرفا ، قليلا ، الى أحد الجوانب ـ يصوب عادة نحو الجانب الخلفى من المنصة ـ الا اذا استعمل مسدس من النوع الخاص بالتمثيل ، والذى تخرج منه القذيفة الورقية من قمة الأنبوبة • واذا روعيت الدقة فى هذا الانحراف ، فلن يلحظه المتفرجون اطلاقا • وبالطبع ، يجب

ألا يصوب المسدس نحو المشاهدين أو يطلق فى ناحيتهم ·

ولمنع تحطيم الايهام بالحقيقة اذا تصادف عدم انطلاق المسدس ، يجدر دائما أن يكون هناك مسدس آخر خارج المنصة يمسكه شخص واقف فى موضع يستطيع منه رؤية المنظر ، فيطلق مسدسه فى اللحظة التى يرى فيها عدم انطلاق المسدس فوق المنصة · وعادة لا يلاحظ التـــأخر البسيط فى الاطلاق ، ولا الفرق البسيط فى جهة صدور الصوت ·

المناظر الغرامية Love scenes

من أهم النقاط التى يجب أن يضعها المخرج نصب عينيه ، عند اخراج منظر غرامى ، هى انه يحـــاول اثارة استجابة عاطفية لدى المشـــاهدين ، بدلا من اثارة تلك الاستجابة لدى الممثلين المشتركين فى المنظر · ولكى يساعد المتفرجون فى هذا ، خزنوا فى ذاكرتهم العاطفية كمية ضخمة من المران تثير فيهم الاستجابة · فقد جرب معظم المتفرجين هذا الموقف فى وقت ما ، ومن المحتمل أن يتعرفوا فى الحال على اهمية كل حركة أو انفعال من الممثلين المشتركين فى المنظر · واذا قدمت الى المشاهدين القدوة الصحيحة ، أسعدهم أن يستخدموا مخيلاتهم لوضع أنفسهم فى نفس موقف الأشخاص الموجودين على المنصة ، وأن يتعرفوا على ذلك الموقف بمشاعرهم · وعلى المخرج أن يقدم القدوة الصحيحة الى المتفرجين ·

واكبر مشكلة تواجه مخرجا يعمل مع ممثلين غير متمرنين هى الوعى الشخصى · فالممثلون المسيطرون علىأنفسهم سيطرة تامة فى جميع المناسبات، يميلون الى التجمد أو عدم الاستجابة عندما يطلب منهم تمثيل منظر غرامى· ومن افضل الطرق للتغلب على هذا العجز هى اعطاء الممثلين كثيرا من العمل التمثيلى المفصل ليقوموا به حتى لا يجدوا وقتا للتفكير فى نوع الأثر الذى ينتظر ان يحدثوه فى المشاهدين · وعلاوة على ذلك ، يحسن تمثيل هذا المنظر فى منطقة ضعيفة — كالمنطقة الخلفية اليسرى أو اليمنى — حتى يشعر الممثلون بانهم ليسوا ظاهرين تماما ·

وعلى أية حال ، للمنظر الغرامى ، كما لأى منظر من منـــاظر تكوين القصة ، تكوينه الفطرى ، وعلى المخرج أن يعمل ما يراه لازما لوصول المنظر

الى الذروة المطلوبة ·وأحيانا يمكنه أن يبدأ المنظر بجعل الشخصين المشتركين فيه متباعدين ، كل واحد منهما عن الآخر ، ثم العمل على جعلهما يقتربان شيئا فشيئا أثناء تطور المنظر ، الى أن يلتقيا أخيرا · وهذا ، في حد ذاته يمد المنظر بتكوين معين · أو قد يمثل الدور ، في بعض الأحيان ، حول مقعد أو نضد أو قطعة أثاث أخرى ، حيث يعمل على اقتراب كل من الشخصين نحو الآخر رويدا رويدا ، الى أن يشتبكا أخيرا في عناق · وعادة ما تكون القبلة أو العناق هي ذروة المنظر · يجب أن يستعد المخرج والممثلان المشتركان في المنظر لهذه الذروة ، ويعملوا على تكوينها حتى تصير النتيجة المرضية عاطفيا، نتيجة لكل ما حدث قبل ذلك ·

قد يكون التنفيذ الواقعي للقبلة أو العناق ، اما رشيقا سارا ، واما مربكا · ويجب ، عادة ، أن يعمل المخرج على جعله سارا · وربما كانت أسهل طريقة للوصول الى هذه الغاية ، هي تمثيل القبلة الرشيقة أو العناق الرشيق في وضع الجلوس ، بدلا من تمثيلهما والشخصان واقفان · غير انه اذا كان من الضروري أن يقوم بهما الممثلان وهما واقفان ، فلا مبرر يدعو الى عدم الرشاقة في ذلك الوضع · وأبسط طريقة هي جعل الممثلين يتحركان في وضع الرقص ، على أن يضع الرجل ذراعه اليسرى حول خاصرة المرأة ، ويده اليمنى على ذراعها أو على كتفها · ويجب أن تكون الأقدام متلاصقة ، ثم يميل رأس المرأة الى الوراء نحو خلفية المنصة ، على ان يغطيه رأس الرجل وكتفاه · أما القبلة نفسها ، فتطبع على شفتي المرأة أو على خدها أو ذقنها، تبعا لما يفضلانه ، وتبعا لكثافة الماكياج وخفته خشية طمسه وافساده · وعلى أية حال ، لن يعرف المشاهدون ما اذا كانت القبلة على شفتي المرأة ، أو كانت غير ذلك ·

وحتى بعد العناق ، يجب ألا تخبو جذوة الايهام بالصبابة ، ولهـــذا السبب ، لا يسمح للممثلين بفك عناقهما دفعة واحدة ، والاتجاه نحو عمل تمثيلي اخر ، بل يجب أن يكون ذلك تدريجيا · وربما كان هذا بأن يتحسس الرجل وجه المرأة بيديه ، ثم كتفيها فذراعيهـــــا في تردد ظاهر لتركها · وعموما ، يجب تمثيل المنظر الغرامي بحيث تعتصر منه كل ذرة عاطفية يمكن أن توجد فيه ، والا احس المشاهدون بأنهم خدعوا · "

تبين البروفات ، الى حد كبير ، صفة الاخراج الذي سيعرض أخيرا

على المشاهدين · وتتقرر صفة الاخراج من العناية والخيال اللذين أعد بهما المخرج التمهيد للبروفات ، والمهارة والصبر اللذين يستطيع ابداءهما أثناء البروفات ·

وعلاوة على المهارات الفنية الضرورية ، والفهم التام للمسرحية ، فربما كان أهم شيء يستطيعه المخرج ازاء البروفات ، هو القدرة على خلق الجو المناسب أو الائتام التام بالعمل الخلاق · فاذا ما وجد الممثلون الجو الصحيح، فيكاد الا تكون هناك حدود لكمية العمل الذى يرغبون فى القيام به طوعا - أما اذا كانت البروفات تافهـــــة ، أو مملة - فلن ينضم الممثلون ، فعلا ، الى المسرحية ، ومن المحتمل جدا الا تعود الحياة الى الاخراج ·

ومن الأمور المقيدة للمخرج ، خوفه منتشغيل هيئة التمثيل التى معه ، أكثر من المعتاد ، فيسوقه هذا الخوف الى أن يطلب من ممثليه أقل مما يرغبون متلهفين الى تقـــديمه · فحتى أعظم الهـــواة من حيث عدم الخبرة ، يرغبون فى اطالة العمل التمثيلى والتنافس فى ذلك · يريد كل ممثل أن يطلب منه أكثر مما يظن أن بوسعه أن يعطى · وعندما ينجح أخيرا فى تقديمه - أى فى تقديم الذى يفعله دائما - يحس برضى نفسى لأنه مثل أكثر مما كان يظن أن بوسعه أن يمثل · اذن ، فشعار المخرج يجب أن يكون واضحا : لا تخف اطلاقا أن تشغل ممثليك أكثر مما تظن أنه أقصى ما فى طاقتهم أن يعملوه · فكلما طلبت منهم عملا أكثر ، أحبوه أكثر فأكثر · ولكن يجب أن تتأكد من أن ما تطلبه منهم صالح للشخصيات وصالح للمسرحية نفسها · وبالطبع ، يجب أن تتأكد من أن ممثليك قادرون على السير ، وعلى الكلام عندما يصلون أخيرا الى العرض الفعلى ، فى ليلة الافتتاح ·

الباب الخامس عشر

• تركيب المنـــاظر

ليست طرق النجارة carpentry المستعملة فى بناء المناظر صعبة٠ فالواقع أنها أسهل من أغلب أعمال النجارة الأخرى ٠ والشيء الأساسى الذى ينبغى على المبتدىء أن يضعه فى ذهنه ، هو أن الدقة عنصر أساسى ، لأن المناظر المسرحية تتألف من عدة وحدات units منفصلة تركب معا ٠

فاذا كانت منصتك مزودة بمجموعة من (الستائر الخلفية backdrops والأجنحـــــة wings والبراقع borders) ، امكنك استعمال هذه الأستار خلفية لاخراجك ويمكن أن يضاف اليها وحدات أبواب ونوافذ ، أو قطع مناظر ، لتوحى بالحقيقة ٠ ومع ذلك ، ففى معظم الأحوال ، ستحتاج الى بناء منظر يتناسب مع المسرحية ، وهذا بدوره يحتاج الى تركيب المنظر ، وطلائه ، وتصويره ٠

الأدوات Tools

وفيما يلى بيان بالأدوات اللازمة اكثر من غيرها ٠ وقد تحتاج الى اكثر من أداة واحدة من بعض الأدوات ، كالمطارق hammers والمفـــكات screwdrivers ، تبعا لحجم عمالك ، وعدد الأشخاص المتوقع أن يشتغلوا فى وقت واحد ٠ ويوسع بعض العمال أن يحضروا الأدوات الناقصة ٠ ولذلك يجب طلاء مقابض الأدوات المملوكة للمسرح بلون معين يميزها عن غيرها ، لمنع أخذها خطأ (أو بخلاف ذلك) ٠

أدوات القياس Measuring tools

مسطرة قابلة للطى ، طولها ست أقدام ٠

شريط قيـــاس من الصلد steel tape (أو القماش) طوله ٥٠ بوصة٠

زاوية من الصلب steel square ٢٤ بوصة × ١٨ بوصة ذات أرقام بيضاء وتدريج أبيض ٠

زاوية تجريبية Try square طولها ست بوصـــــات (أو مجموعة تجريبية للقطع المائل combination try أو القطـــــع الـــزاوى)

ميزان تسوية ١٨ بوصة ، نموذج النجارين carpenter's spirit level (ميزان مية) .

أدوات القطع Cutting tools

منشار قطع متعارض crosscut saw ٢٨ بوصة ، ذو ٨ أو ٩ أسنة في البوصة .

منشار سراق ripsaw ٢٨ بوصة ، ذو ٥ أو ٦ أسنة في البوصة ، منشار مؤتلف النصال combination saw به نصل لثقب المفتاح Keyhole ، وعدة نصال للقطع المستدير compass blades
منشار سراق رفيع Coping (scroll) saw

سراق ظهر Hacksaw تركب به نصال ١٠ بوصات .

منشار آلي Power saw ، ويفضل منشار « الطبلية » ومعه نصال مستديرة circular blades (قرص) ، وموتور قوة ½ حصان ، صندوق القطع المائل Miter box أو القطع الزاوى .

سكين قطع المشمع hinoleun knife ، أو سكين معقوفة الطرف Jackknife لقطع الخيش canvas

مسحج plane (فارة) ٨ بوصات ذات سلاح (كستير) ٥/٨ ١ بوصة .

أزاميل chisels ¼ بوصة ، ½ بوصة .
مبرد خشابى wood rasp طول ١٤ بوصة .
مقص للصفيح Tin snips طول ١٠ بوصات .

أدوات دافعة Driving tools

مطرقة مخلبية (شاكوش) Claw hammer

مطرقة تنجيد Tack hammer ، مغناطيسية :

مفك مؤتلف ratchet screwdriver طول ٢٠ بوصة عند امتداده، مستقيم الطرف ، مفكات عادية ذوات أسلحة من ٤ بوصات الى ١٧ بوصة اجنـــــة Wrecking bar ، طولها قدمان ·

لوحات تثبيت clinching plates من الصلب ، سمك ١/٨ بوصة، مربعة الشكل طول ضلعها ١٢ بوصة (من متاجر بيع الأدوات المعدنية) ·

ادوات قابضة Gripping tools

ملزم (منجلة) Vise
زردية بوصلة منزلقة Slip-joint pliers .
زردية ميكانيكى Machinist pliers طول ٦½ بوصة ·

مفتاح مواسير Pipe wrenches طول ١٤ بوصة مزدوج الطرف ·
مفتاح ربط open-jaw wrench (انجليزى) منزلق الطرف ·

ادوات ثاقبة Boring tools

مثقاب بملف Ratchet brace طوله ١٠ بوصات ·

بنط لثقب الأخشاب Wood bits ، مقاسات تبـــدأ من ٣/١٦ من البوصة الى بوصة كاملة ·

مثقـــاب يد ، بترس Hand drill ، نمـــوذج مضرب البيض egg-beater type بطرف ¼ بوصة ومعه بنط من ١/١٦ من البوصة الى ٣/١٦ من البوصة ·

مثقاب يد آلى Power hand drill بطرف ¼ بوصة مع أكبر عدد ممكن من البنط accessories المختلفة ·
غاطس مخوش للخشب مقاس ½ بوصة ·

ادوات متنوعة

فرشاة معجون paste brush عرض ٢½ بوصة ، وفرشاة ورنيش varnish brush للصق الخيش بالغراء على الواح المناظر .

ابرة منجد upholster's needle طول ٦ بوصات ، مقوسـة لخياطة الخيش الى السطوح غير المستوية .

الخـامات Materials

الأخشـاب Lumber

يشترط فى الأخشاب المستعملة فى صنع المناظر ان تكون خفيفـة ومتينة وسهلة التصنيع . كما يجب ان تكون مستقيمة الألياف ولا تنشرخ أو تتفتت أو تتقوس . وخشب الصنوبر الوارد من الأصقاع الشمالية يفى تماما بهذا الغرض اكثر من سواه . وتختلف انواعه واسعاره باختلاف الأمكنة ، وعلى اية حال ، يجب عدم شراء الأصناف الرخيصة منه . والنوع المعروف باسم (C select) اكثر متانة من غيره وبذا يكون اقتصاديا على طول الوقت رغم ارتفاع سعره .

تطلب الأخشاب بمقاسات تمثل الأخشـاب الخام rough lumber أما المقاسات الحقيقية للأخشاب المصقولة والمسواة فتقل دائما عن تلك . وعند صقل الأخشاب وتسويتها فى مصانع « المنشار » ، يزال من عرضها ما بين ¼ و ٣/٨ بوصة ومن سمكها ما بين ١/٨ الى ¼ بوصة . وبما ان القدر المزال من الأخشاب يختلف باختلاف المصانع ، فيجدر بنا أن نهمل هذا النقص ونعتبر الموربنة strip مقاس ١ × ٣ بوصات ، مثلا ، هى فعـلا ١ × ٣ بوصات وعلى كل نجار أن يعمل حساب ذلك فى اعتبـاره ، ويطلب المقاسات اللازمة له بناء على ذلك .

الواح الأبلكاج profile board

الواح خفيفة الوزن سمك ¼ بوصة وتستعمل لقطع تدعيم « الأركان » (الزوايا) وقطع « الغلق keystones » . وتوجد هذه الألواح بمقـاس

٤ × ٨ من الأقدام وتباع بسعر القدم المربعة واذا لم يوجد هذا النـــوع من الألواح ، فيستعمل خشب الأبلكاج plywood العادى بسمك ¼ بوصـــة أيضا · ولا تســـــتعمل الواح الخشب الحبيبى composition board أو الخشب « الأبيض » Masonite بدلا من خشب الأبلكاج ذى الطبقات الثلاث ·

الكرانيش Molding

يستعمل خشب الكرانيش stock moldings للحافات وكلما احتاج الأمر الى قطع سميكة لألواح المناظر (العضم paneling) · وتصنع كرانيش اطارات الصور ، أو الكرانيش cornices الأخرى ، أو ما شابه ذلك ، من قطعتين أو اكثر تشكل حسب المطلوب ·

البغـــدادلى Lattice strip

يعرض هذا النوع من الأخشاب فى صورة أعواد مقاس ٥/١٦ × ١٣/٨ من البوصة ويستعمل فى شتى الأغراض ·

الحدايد Regular hardware

يمكن الحصول على جميع أنواع الحدايد اللازمة من متاجر الحدايد hardware stores · والمقاسات المذكورة هنا هى أكثرها استعمالا ·

المسامير مقلطحة الراس Clout nails

طول ¼١ بوصة تســـتعمل لتثبيت قطع الأركان (الزوايا) ، والغلق اللازمة لصنع الواح المناظر (ربما طلب لك متجر الحدايد هذا النـــوع من المسامير اذ لا يوجد دائما ، وانما بالطلب) ·

المسامير الابرة ومسامير الشيشة Common nails and finishing nails

توجد منه جميع الأطوال ولكن الأكثر استعمالا هنا هو ½١ ، ٢ ، ½٢ من البوصات ·

مسامير القلاووظ (البرمة) screws

تناسب مقاسات ٧/٨ بوصة ، ١½ بوصـــــة ، ذوات الرأس المفلطح # ٩ (قطر ٣/١٦ بوصة) معظم أغراض صنع المناظر المسرحية ·

مسامير التنجيد tacks

٤ أو # ٦ لتثبيت الخيش ، # ٨ أو # ١٠ لتثبيت اللـــــباد padding والسجاد والأبسطة · وتستعمل الأنواع الصلب وليس الأنواع المصنوعة من السلك wire

المسامير ذوات الطرف الملولب carriage bolts

قطر ٣/٨ بوصة × ٤ بوصات أو ٦ بوصات · تســـــتعمل فى صنع المصاطب وغيرها من الأعمال الثقيلة ويلزم استخدام « وردة » washers

مسامير ملولبة مفلطحة الرأس Flat-head stove bolts

قطر ٣/١٦ من البوصة × ٢ بوصة · تستعمل المســـــامير الملولبة هذه بدلا من مسامير « البرمة » لزيادة المتانة وتستعمل معها « وردة » ·

مفصلات معينية الشكل (سامبوسكا) strap hinges

مقاس ٦ بوصات، ثقيلة، لوصل اطارات (حلوق) الأبواب door frames بالواح المناظر ·

المفصلات ذوات الذراع Tight-pin backflap hinges

مقاس ٣/٨ ٤ × ٢ بوصة · تستعمل فى وصل الواح المناظر المختلفة ·

قطع الصـــــاج Mending plates

مقاس ¾ × ٣ بوصات ، وتستعمل لأغراض الاصلاحات ·

الزوايا Corner plates

قطع من الصاج مقاس ¾ × ٣½ من البوصـــات وتســتعمل لتدعيم الاركان ·

حديد زاوية Angle irons

مقاس ¾ × ٣ من البوصات ويستعمل لعمل الوصلات ·

رزة ملوليـــة screw eyes

مقاسات شتى تستعمل فى شتى الأغراض ·

عصـــفورة turnbuttons

مقاس ٢ بوصة ، للاحتفاظ بالقطع ذوات المفصلات ، فى مواضعها ·

الشـــناكل screen-door hooks

للاقفال والفتح السريعين ·

الاقفـــال الافقية Horizontal rim locks

مقاس ٣ ١/٨ بوصة وتستعمل لأبواب المنصة ·

الشـــناير strap iron

مقاس ٣/١٦ × ¾ بوصة ، لقواعد النوافذ ونحوها · (ويتحصل عليها من محلات الحدادة) ·

العجـــلات Casters

عجلات ذوات اطارات من المطاط بمحاور « بلى ball bearings

حبـــال Ropes.

سمك ½ بوصة من التيل (الكتان) لربط المنـــاظر وشتى الأغراض الأخرى ·

حبال مانيـــلا Manila Ropes

لأعمال السقوف ·

حدايد المنصـــة Stage hardware

لن تجد هذه الأصناف عند تاجر الحدايد الذى تشترى منه لوازمك ، ولن تجد معظم جماعات التمثيل هذه اللوازم فى أى بلد غير نيويورك وتقوم مؤسسة ج٠ر٠ كلانسى فى مدينة سيراكوز بولاية نيويورك بصـنع الكثير من هذه المهمات (أنظر الملحق ب) ، التى يجب أن تحصل على كتالوجهـا المجانى ٠ وأغلب ما تصنعه هذه المؤسسة ضرورى ٠ ورغم غلو ثمنة فانه يمكن أن يستعمل مرات ومرات ٠ ولا نوصى باســـتعمال الأدوات البديلة الرخيصة غير النافعة ٠ وتبين الأرقام التى بين الاقواس اقل كمية تحتاج اليها ٠

شكال المنصة Stage braces

(٦ ، من مقاسين) لربط المناظر بارض المنصة ٠

مقبض الشكال Brace cleats

(١٢) لتثبت الشكال بالواح المناظر ٠

زوايا سفلى Foot irons

(٣) لتثبيت المناظر أو الألواح بارض المنصة ٠

مسامير ملولبة للمنصة Stage screws

(١٢) لتثبيت الشكالات بارض المنصة ٠

مقابض حزم Lash cleats

(٢٤) تستعمل لربط الواح المناظر التى توصل بالحزم ٠

شناكل حزم Lash hooks

(٦) لربط حبال الحزم ٠ كما تستعمل أيضا عندما تمنع الانشــــاءات استعمال مقابض الحزم ٠

لوحات السقوف Ceiling plates

(١٢) لوصل السقوف المنزلقة roll ceilings .

لوحات الأرضية Floor plates

(١٢) لوصل وربط الواح السقوف ·

الشـــــناكل S hooks

(٦) لربط الواح المناظر المتصلة (يمكن صنعها من الحديد الخردة) ·

المفصلات ذوات الأذرع Loose-pin backflap hinges

(١٢) تستعمل مفصلات للأبواب ونحوها ·

علاقات الصــــور Picture-frame hangers

(٦) لتعليق الصور والأشياء الخفيفة الأخرى بالواح المناظر ·

المواد اللاصقة (الغراءات) Adhesives

غراء الجيلاتين المطحون وقشور الغراء الأبيض
Ground gelatin glue and white flake glue .

نوعا الغراء هذان هما انفع الأنواع للاستعمال فى تركيب الواح المناظر· وكثيرا ما يحتفظ تجار البويات بمخزون من الجيلاتين · ويستعمل كلا النوعين فى مخلوط لصق الخيش على اطارات المناظر ، وكسائل لصنع الطــــلاءات والمعجون ، وكغراء للأثاث وفى صنع عجينة الورق المدهوك · وبما انه يمكن ان يستعمل فى عدة اغراض ، فيكفى وعاء غراء واحد (غراية glue pot) يجب نقع الغراء فى الماء وصهره فى غلاية مزدوجة (حمام مائى) · لا تدعه يحترق لئلا تنبعث منه رائحة كريهة لا يمكنك احتمالهـــــا · وعند استعماله لتغطية الواح المناظر ، يخلط جزء من « الغراء المنصهر الساخن » مع جزء من الســــبداج whiting » وجزءين من « عجينة دقيق القمح » · ثم يخفف بالماء شيئا فشيئا حتى يصير فى قوام معقول · لا تتركه حتى اليوم التالى بل يحضر طازجا دائما عند الحاجة اليه ·

غراء الكازيين Casein glue

(يفضل ماركه كاسكو Casco) · يفضله بعض الصناع لأنه يباع فى صورة مسحوق واسهل عند الخلط · فما عليك الا ان تضيف اليـه الماء لتكوين عجينة · وهو سريع الجفاف ولا يحدث بقعا فى الخيش ، ولا يسيل

فى أعمال الطلاء . ويجب عمل عجينة طازجة منه عند كل استعمال (ولكنه لا يستعمل طلاء أو سائلا لعمل المعجون) .

منسوجات تغطية المناظر Covering materials

القماش الدوك Duck canvas

هو خير منسوج لتغطية الزواح المناظر والأبواب وغير ذلك من الوحدات ذوات الاطارات . اشتر منه النوع الذى عرضه ٧٢ بوصة وزن ٨ أونس . وفى بعض الأحيان يستعمل الموسلين غير المبيض اذ يقل سعر الياردة منه بضع بنسات عن القماش الدوك ، ولكنه فى الواقع ليس اقتصاديا ، اذ يتمزق بسهولة ولا يبقى زمنا طويلا كقماش الدوك . وكلا هذين المنسوجين أرخص سعرا عندما يشترى بالجملة (بالتوب) .

الشباك السلك Chicken wire

بفتحات ٢ بوصة ويستعمل لتغطية قوالب وهياكل الأشجار والصخور، ويثبت فى الاطارات الخشبية بمسامير شوكة . وفى أعمال معينة أخرى قد يكون ذو الفتحات ١ بوصة أو ١½ بوصة ، انسب ولو انه أغلى ثمنا .

الشاش Gauze

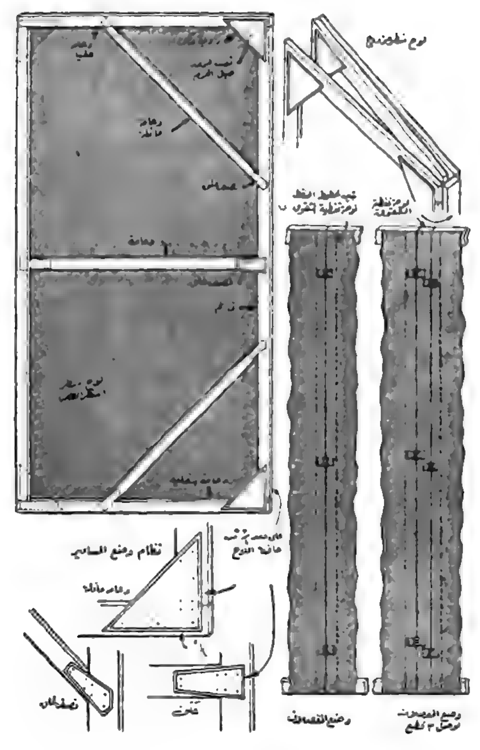
(لفـــائف bobbinet أو قطعـــا scrim) يستعمل لاحداث آثار محاكاة الضباب أو ما أشبه . استعمل ما عرضه ٣٠ بوصة ويباع فى متاجر اللوازم المسرحية ، وتخاط القطع معا .

الأبســـطة padding

تستعمل أبسطة من الجوت (الخيش) أو أبسطة من القطن لتغطيـــة المصاطب والسلالم أما الأبسطة الأغلى ثمنا فافضل كثيرا .

كرتون الحوائط Wallboard

يستعمل للمناظر المبتورة cutouts وللسطوح المقوسة ، ولتغطيـــة جوانب السلالم والمصاطب وما الى ذلك . ويباع فى فروخ عرضها أربع اقدام وطولها ٦ أو ١٢ قدما . وبما انه يطلى دائما ، فأرخص نوع يكفى .



شكل ١٥ـ ١

الواح المناظر Flat Scenery

لما كانت « الواح المناظر » هي الوحدة الأساسية فى المناظر المسرحية فان صنع هذه الألواح من أهم مبادىء الانشاءات اللازمة للمنصة · ويتكون لوح المنظر من اطار خشبى مكسو بالخيش ، يطلى بعد ذلك وترسم عليه الصور · وعادة ما تصنع مناظر منصة الممثلين المحترفين لمسرحية واحدة ، أما مناظر منصة الهواء فتكاد تتالف دائما من وحدات يعاد تصـــويرها واستخدامها ثانية وثالثة فى الاخراجات التالية ·

لهذا السبب ، ولأنه يمكن استعمال سقف ، يجب أن تكون جميع ألواح المناظر بارتفاع واحد · والارتفاع النموذجى ، اذا كانت منصتك مرتفعة ، هو ١٢ قدما · غير ان كثيرا من المنصات لا يمكن ان تتسع لمناظر يزيد ارتفاعها على عشر اقدام ·

أما عرض الواح المناظر فيختلف كثيرا حسب ما يلزم للاخراجات ، غير أن اقصى ما يبلغه عرض اللوح هو خمس اقدام وتسع بوصات · وهذا هو أكبر عرض يمكن أن يكسى تماما بقطعة واحدة من الخيش عرض ٧٢ بوصة أو من الموسلين · واذا زاد عرض اللوح على ذلك سبب مشـــاكل فى النقل والتخزين ·

وعلى سبيل المثـــــال ، سنشرح طريقـــة صنع اللوح المبين بشكل (١٥ ــ ١١) وارتفاعه ١٢ قدما وعرضه خمس اقدام وتسع بوصات ·

لاحظ أن الدعامتين العليا والسفلى تمتدان بكامل عرض اللوح وبذا تزودانه بسطح أملس ينزلق عليه عند نقله وتصنعان من مورينة خشـــبية ١ × ٣ بوصات · ويجب ان يكون طول كل منهما خمس اقدام وتسع بوصات بالضبط وتكون أطرافها بزاوية ٩٠° تماما أى عمودية على الخط الأفقى ·

أما « القوائم » فتصنع من مورينة ١ × ٣ بوصات أيضا ، ويجب اختيار الأخشاب الخالية من العقد knots (البزوز) والالتواءات · والقوائم اقل من الارتفاع الكلى للوح بمقدار عرض الدعامتين العليا والسفلى · وكذلك الدعامة المستعرضة الوسطى من مورينة ١ × ٣ بوصات ، وتكون اقصر من

الدعامتين العليا والسفلى بضعف عرض القائم الرأسى . أما الألواح التى يزيد ارتفاعها على ١٢ قدما فتزود بدعامتين مستعرضتين . واذا زاد ارتفاع اللوح على ١٤ قدما فتكون جميع الخشابه من سمك ١¼ بوصة .

الدعامات المائلة Corner braces

توضع فى الطرفين العلوى والسفلى من الدعامة لمزيد من التقوية . واذ تساعد ايضا على تقوية الزوايا الركنية يجب أن توضع دائما على نفس الجانب من الدعامة ولا توضع فوق الأركان المورربة . وتصنع من مورينة خشبية ١ × ٢ بوصة وبطول مساو لطول الدعامات تقريبا وتكون اطرافها بزاوية ٤٥ درجة تماما بحيث تلائم القائم والدعامة ملاءمة تامة .

زوايا الأركان Corner blocks

هى قطع مثلثة الشكل من خشب الأبلكاج ¼ بوصة ، تستعمل لوصل قوائم الواح المناظر بالدعامات المستعرضة عند كل ركن . وابسط طريقة لصنع هذه الدعامات الزاوية هى أن تقص قطع مربعة طول ضلع كل منها ١٠ بوصات ثم تقسم نصفين بطول قطر كل منها . ويحسن شطف أطراف وحافات هذه الدعامات من جانب واحد بمسحج حتى لا تدخل شظايا الأخشاب فى أيدى عمال المنصة عند نقل المناظر .

الغلق Keystones

يستعمل الغلق لوصل الدعامات المستعرضة toggles بالقوائم . وهى قطع خشبية على هيئة حجر رأس العقد Keystone-shaped pieces طولها ٦ بوصات وعرضها ٣½ بوصة عند الطرف العريض و ٢½ بوصة عند الطرف الضيق . ويجب ان يكون اتجاه الياف الخشب بطول الغلق .

انصاف الغلق half Keystones

تستعمل لتثبيت دعامات الأركان .

تركيب الواح المناظر Assembling

يستخدم صانعو الواح المناظر المحترفون « طبعة template » تحتفظ

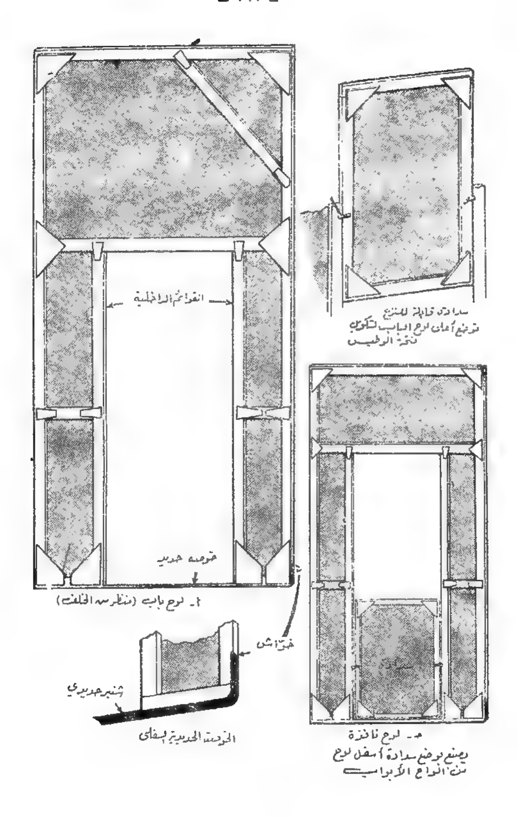
بأركان اللوح متعامدة أثناء عملية التركيب • وخير طريقة للهواة أن يجعلوا هذه العملية من اختصاص رجلين • ويوسع رجل واحد أن يقوم بهـــا ولكنه يجد صعوبات وتعقيدات أثناء العمل • سيجد من الضرورى أن يثبت أجزاء الاطار بالأرض مؤقتا بمسامير ابرة ليحتفظ بها فى مواضعها ريثمـــا يصل بعضها بالبعض الآخر •

فاذا قام بها رجلان ، فابدأ بوضع القوائم والعـــوارض على الأرض ليتكون منها مستطيل • وابدأ عند أحد الأركان وتأكد من أن العارضة بمستوى القائم من الخارج ، واضبط الركن متعامدا بزاوية من الصلب • يجب عمل ذلك بدقة لأن اللوح ذا الأركان غير المتعامدة لا يتلائم تماما مع بقية ألواح المنظر الأخرى عند وضعها جنبا الى جنب •

ضع دعامة الركن فوق الوصلة joint بحيث تبعد عن الحـــافة الخارجية بمقدار ½ بوصة وتسمى هذه العمليـــــة : « زحزحة الدعامة الى الداخل » • وهى ضرورية حتى اذا ما وضع لوحان متعامدين فلا تبعدهمـا الدعامات عن بعضهما (يجب شطف أحد جوانب أنصاف الغلق لنفس السبب) يجب أن تتجه الألياف الظاهرة لدعامة الركن ، باتجاه الوصلة •

تثبت دعامات الأركان فى مواضعها بمسامير مفلطحة الرأس clout mails طول ¼١ بوصة ، وهذه يجب استعمالها دائما عند تركيب ألواح المناظر • ولهذه المسامير أسنة على هيئة خوابير يجب دفعها « بعرض » ألياف الخشب منعا « للشرخ splitting » • ضع مسمارين على كل جانب من الوصلة ثم مسمارا فى كل ركن من الدعامة • ضع مزيدا من المسامير كما فى الشـكل (شكل ١٥ ــ ١ ب) • يجب عدم دفع المسمار كاملا الا بعد تثبيت جميـــــع دعامات الأركان ومراجعة تعامد الأركان للمرة الأخيرة • وكذلك يقاس قطر اللوح من ركن الى الركن المقابل له ، ثم يقاس القطر الآخر للتأكد من تساوى القطرين •

بعد ذلك تثبت الدعامة المستعرضة فى مكانها بواسطة الغلق والدعامات المائلة بواسطة أنصاف الغلق • وقبل تثبيت المسامير ذوات الرءوس المفلطحة، الى نهايتها ضع قطعة من الحديد تحت الوصلة كى تثنى أطراف المسامير التى تبرز من الجانب الآخر مسافة حوالى ⅛ بوصة • وبذا تثبيت المسامير فى أماكنها وتصير الوصلات متينة صلبة •



القوائم الداخلية
كوصة حديد
أ- لوح باب (منظر من الخلف)
خوابش
شنبر حديدي
الكوصة الحديدية السفلى
سادة قابلة للنزع
توضع أعلى لوح الباب لتكوين
فتحة الوطيس
ج- لوح نافذة
ويصنع بوضع سدادة أسفل لوح
من ألواح الأبواب

(شكل ١٥ ـ ٢)

تغطية الألواح covering

بعد تركيب اطار اللوح ، ضعه بحيث يكـون وجهه الأملس الى أعلى وغط هذا الجانب بالخيش (أو بالموسلين) الذى يزيد طوله وعرضه على طول اللوح وعرضه بمقدار بوصتين أو ثلاث بوصات من كل جانب · ثبت الخيش فى موضعه بمسمار مؤقت عند كل ركن · ثبت الخيش الى أحد القوائم بصف من المسامير يبعد كل منها عن الآخر بمقدار ٤ أو ٥ بوصات ، ويبعد ½ بوصة عن حافة القائم · ويجب على المبتدىء الا يدفع المسامير الى نهايتها، حتى يمكن تصحيح اى خطأ بسهولة · ثم ثبت الناحية الأخرى ، المقابلة من الخيش بالقائم الآخر بنفس الطريقة · ويجب أن يكون الخيش مستويا ناعما عديم التجاعيد ، أثناء تثبيته بالمسامير ، ولكن حذار أن تشده ، فعند طلائه بالمعجون بعد ذلك ، يشدة المعجون ·

بعد ذلك ثبت الخيش بالعوارض ولكن مبتدئا من الوسط الى الجانبين· ضع أول مسمار فى منتصف العارضة على بعد ½ بوصة من حافتها الداخلية· ضع مسامير أخرى فى منتصفى المسافتين على اليمين وعلى اليســار ثم منتصفات المسافات الأخرى وهذا يمنع ارتخاء الخيش وتجعيــده · أصلح التجاعيد بنزع بعض المسامير ثم اعادة تثبيتها · وبعـد ذلك ادفع جميـع المسامير الى نهاياتها ·

بعد ذلك . اثن الأجزاء الزائدة من الخيش وضع طبقة سميكة منتظمة من الغراء والسبداج وادهن الخشب بهذا المعجون · وبعد أن يجف الغـراء ضع صفا آخر من المسامير حول اللوح كله يبعد كل منها عن الآخر مسافة ٨ أو ١٠ بوصات ، كما يبعد ½ بوصة عن الحافة الخارجية للوح ·

وأخيرا ، قص أجزاء الخيش الزائدة بسكين حادة أو شفرة حلاقة ، وهكذا يكون اللوح معدا لاستقبال طبقة المعجون ·

الواح الأبواب doorflats

تصنع هذه الألواح كالواح المناظر العادية ، باستثناء اضافة عوارض وقوائم اضافية أخرى لتكوين اطار الباب (أنظر شكل ١٥ — ٢ (أ)) فترفع

الدعامة المستعرضة الوسطى الى أعلى لتكون النهاية العليا لفتحة الباب ٠ ويضاف قائمان على جانبى فتحة الباب ، ويثبتان بعوارض قصيرة الى قائمى اللوح الخارجيين ٠

يثبت جزءا اللوح الموجودان على جانبى فتحة البـــاب (ويسميان « الســـاقين legs ») جيداً بخوصة سفلى من الحديد a sill iron ـ وهى خوصة حديدية ٣/١٦ × ¾ بوصة . وتمتد بكامل عرض اللوح اسفل قاعه ٠ ويجب أن يكون قائما لوح البـــاب أقصر من قوائم الألواح الأخرى بمقدار ٣/١٦ من البوصة بدلا من سمك الخوصة الحديدية السفلى ، أو يمكنك أن تزيل منهما بالمسحج (الفارة) مقدار ٣/١٦ من البوصة عند القـــاع قبل تثبيت الخوصة الحديدية ٠

تثبت الخوصة الحديدية الى ساقى اللوح بستة مسامير برمة ١¼ بوصة

٩ ٠ وتخوش الثوقب ٧/١٢ من البوصةالموجودة بالخوصة الحديدية، كى يمكن دفع المسامير البرمة بمستوى سطح الخوصة ٠

ولصنع وحدة أقوى ، تمد الخوصة الحديدية لمسافة ٩ بوصـــات فوق الجانب الخارجى لكل ساق ٠ (انظر شكل ١٥ ـ ٢ (ب) وهنـا أيضا يجب ازالة جزء من العارضة ومن القائم بمقدار سمك الخوصة الحديدية بعد ذلك غط اللوح بالخيش ، اما بقطعة واحدة تقطع منها فتحة الباب ، واما بثلاث قطع جاعلا القطعة العليا تغطى جزءا من الخيش الذى بكل ساق ٠

الواح النوافذ Window flats

تصنع هذه الألواح مثل الواح الأبواب مـــع وضع عوارض وقوائم اضافية لتكوين فتحة النافذة ٠ وفى بعض الأحيان يكون الأسهل والأكثر اقتصاداً . تحويل لوح باب الى لوح نافذة بسد جزء من فتحة الباب وذلك بوضع عارضتين وقطعة من الخيش ٠ كما يمكن جعل هذه الفتحة أضيق باضافة قائم داخلى ٠ استعمل مسامير البرمة وقطع حديد صغيرة وزوايا خشبية لتثبيت هذه الصدادات كى يمكن ازالتها فى المستقبل اذا أريد تحويل اللوح الى باب مرة أخرى ٠

واذا سد الجزء العلوى من فتحة الباب مع ترك الفتحة المناسبة عند القاعدة ، يمكن تحويل لوح الباب الى لوح وطيس (انظر ١٥ شكل ـ ٢ (جـ))٠

كذلك يمكن استعمال لوح الباب الى لوحين مختلفين فى نفس الاخراج وذلك باضافة سدادة plug حسب الطلب يمكن نزعها عند الحاجة ٠ ويمكن صنع السدادات كما لو كانت ألواحا صغيرة وتثبيتها فى اماكنها ، من الخلف كما فى شكل ١٥ ـ ٢ (د) ٠ واذا أريد سد الشقوق بين السدادة وقوائم الفتحة ، وضعت قطع من كرتون الحوائط على قوائم السدادات قبل تغطيتها بالخيش ٠

اذا زاد عرض فتحة الباب على ٥ اقدام وتسع بوصات وهو اقصى عرض لألواح المناظر ، فضع لوحا ، من ألواح المناظر العادية على كل جانب من فتحة الباب وصل بينهما من أعلى بلوح أفقى لتحصل على فتحة البـــاب المطلوبة ٠ ويثبت هذا اللوح الى اللوحين الرأسيين بمفصلات (انظر الشرح فيما بعد) مع وضع قطعة بغدادلى خلف الألواح عند تركيب المنظر ٠ وتصنع النوافذ العريضة بنفس الطريقة مع وضع ألواح أفقية أعلى الفتحة وأسفلها٠

وضع المفصلات للألواح Hinging flats

عند وضع لوحين معا لتكوين حائط ، فيوصلان بمفصلات على الجانب الامامى متأكدا من أن المفصلات تغطى الشق بين اللوحين وتكون معه فى خط مستقيم واحد ضع مفصلة على بعد قدم من أعلى وأخرى على بعد قدم من أسفل وثالثة فى الوسط ٠ غط المفصلات والشق بين اللوحين بشريط من الخيش عرضه ٤ بوصات يسمى « سدابة » ٠ (أنظر شكل ١٥ ـ ٢ (جـ)) ٠ ويلصق هذا الشريط ثم تقوى بمسامير مفلطحة الرأس : اربعة من أعلى وأربعـــة من أسفل وثمانية حول المفصلات ٠ استعمل عجينة دقيق القمح ، هنا بدلا من الغراء لأنك ستحتاج الى نزع هذه السدابة فيما بعد ٠

عند وصل ثلاثة ألواح من نفس العرض معا فانها لن تثبت الا اذا وضعت قطعة مورينة تسمى احيانا سدابة عرض ٣ بوصات بين اثنين منهما (أنظر شكل ١٥ ـ ١ (هـ) ٠ ويسمح العرض الزائد لهذه الوصلة بطى اللـــوح الثالث بين اللوحين الآخرين ٠ وتستعمل سدابة من الخيش عرضها ٧ بوصات

لتغطية الوصلة كلها • (أنظر شكل ١٥ ـ ١ (د)) • يجب تثبيت الأقســـام القابلة للطى ، باضافة قطع خشبية للتقوية ، عند تركيبها •

الواح المناظر غير المحددة Silhouettes

هى أجزاء من الواح المناظر ذوات حافات غير منتظمة • « فالصفوف الأرضـــــية ground rows » منها هى عدد من قطع الألواح موضوع فى صف افقى ومتصل بعضها ببعض بمفصلات وحافاتها العليا غير المنتظمـة تمثل الأحراش او الشجيرات أو سلاسل جبال بعيدة أو الخط الفاصل بين مدينة وبين السماء أو ماشابه ذلك • (أنظر شكل ١٥ ـ ٢ (هـ)) وتســاعد هذه الألواح فى الايحاء بعمق المنظر . وتحجب الخط بين الســـماء وارض المنصة كما تحجب الأضواء التى تنير قاعدة قبة السماء ، وتصنع هذه الألواح غير المنتظمة الحافات كما تصنع الألواح العادية وتقص الحافات غير المنتظمة بمنشار « اركيت jigsaw » أو بأى منشار رفيع ، من كرتون الحوائط أو من خشب الأبلكاج وتثبت فوق الاطار • ويغطى السطح بالخيش الذى يقص حول الحافات غير المنتظمة بسكين حادة •

الألواح المبتورة cutouts

هى قطع مناظر تصنع عادة من كرتون الحوائط او الخشب الأبلكاج على اطار من مراين ١ × ٣ بوصات أو ١ × ٢ من البوصات وهذا الاطار على صورة المنظر من جميع النـــــواحى ومصمم بحيث لا يبرز كرتون الحوائط خارجه اكثر من ٨ بوصات ، بغير دعامة (أنظر شكل ١٥ ـ ٣ (د)) •

وتدعم الألواح المبتورة والصفوف الأرضية . عادة بدعامات مثلثــة الشكل متصلة بظهر المنظر بمفصله (أنظر شكل ١٥ ـ ٣ (ج)) • واحيانا تثبت الدعامات بالأرض بقطع من الحديد ومسامير برمة • ومع ذلك فاذا صنعت الدعامة المثلثة ليميل عليها المنظر المبتور ، فلا خوف من وقوعه ، وعلى ذلك لا حاجة الى تثبيت الدعامة بالأرض • وهذا افضل اذ يعمل على سرعة النقل•

الأبـــواب : Doors

تتكون وحدات الأبواب من باب معلق فى اطار (حلق casing).
ومن الحكمة صنع الباب أولا ثم صنع أطاره ليلائمه •

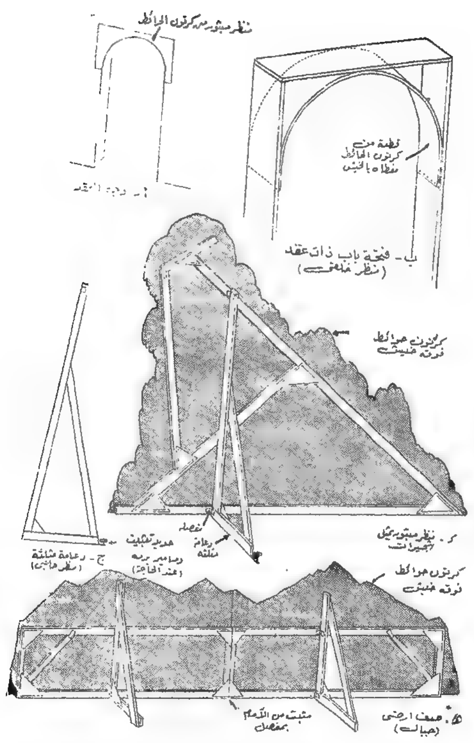
ويصنع ابسط الأبواب كلوح المنظر (أنظر شكل ١٥ ـ ٤ (ب)) • ومع ذلك فتصنع العارضة الوسطى من خشب ١ × ٦ بوصات حتى يمكن تركيب القفل فوقها ، ويثبت فى مكانه بزوايا من الحديد • ويمكن تصوير الوجه ذى الخيش ليمثل أى نوع من شتى أنواع الأبواب • واذا زود بعوارض أو قوائم اضافية لتدعيمه فيمكن وضع قطع من خشب الكرانيش لتمثل لوحات الأبواب الزخرفية •

ولزيادة الايحاء بالحقيقة بالألواح الغائرة تستعمل قطع اخشاب ١ × ٤ بوصة (أو ٦ بوصات) لأجزاء الاطار (أنظر شكل ١٥ ـ ٤ (ج)) • ضع قطعا من خشب الكرانيش حول الحافات الداخلية لكل لوحة ، وغط الأجزاء الوسطى للوحات بالخيش أو بخشب الأبلكاج أو كرتون الحوائط •

ويتكون اطار (حلق) الباب من « سمك thickness » و « وجه » ؛ (أنظر شكل ١٥ ـ ٤ (أ)) • والسمك عبارة عن صندوق ذى ثلاث جوانب (الجانبين الراسيين والسقف) يمكن وضعه فى فتحة الحائط ومتعامدا معها (بزوايا ٩٠°) ، ويكون اطارا بالجانب الخلفى من المنصة • ويصنع كل من السمك والوجه من خشب ١ × ٦ بوصات ، ويوصلان معا بمسامير برمة ١¾ بوصة ٩ •• ضع لوحات اصلاح فوق الوصلة لتعطيها قوة اضافية • أما عتبة الباب التى تكون الجانب الرابع السفلى للاطار (الحلق)، فيصنع من مورينة ١ × ٣ بوصات وتشطف حافاتها حتى لا يتعثر فيها الممثلون وتوصل بالسمك بزوايا حديدية (أنظر شكل ١٥ ـ ٤ (هـ)) •

ويقطع حز notch فى عضادة الباب jambلتثبيت فيه الخوصة الحديدية sill iron للوح الباب • وتثبت علاقة a brace cleat بعضادة الباب بمسامير برمة ، لاستقبال لسان القفل lock • ويجب نزع ترابيس الأبواب deadbolts من اقفال المنصة لئلا يحبس الممثلون انفسهم على المنصة بطريق الخطأ •

تثبت وحدات الأبواب والنوافذ فى الواحها بمفصلات ذوات أذرع طول ٦ بوصات . تثبت بكل عضادة بزاوية بسيطة مع الطرف الأسفل (أنظر شكل ١٥ ـ ٤ (و)) • يثبت جانب المفصلة الأسفل وحده بمسامير برمة بينما يترك الجانب العلوى حر الحركة • وترفع هذه الجوانب العليا مثل وضع السمك


منظر مبتور من كرتون الحائط
أ - وجه العقد
قطعة من كرتون الحائط مغطاة بالخيش
ب - فتحة باب ذات عقد (منظر خلفي)
كرتون حوائط فوقه خيش
مفصلة
دعامة مثلثة
حديد تثبيت ومسامير برمة (عند الحاجة)
ج - دعامة مثلثة (منظر جانبي)
د - منظر مبتور يمثل شجيرات
كرتون حوائط فوقه خيش
مثبت من الأمام بمفصل
هـ - صف أرضي (جبال)

شكل ١٥-٣

فى فتحة الباب وعند خفضها من الخلف تربط القوائم الداخلية للوح الباب وتثبته تماما بوجه اطار الباب ·

يوضع معظم الأبواب بحيث يفتح الى خارج المنصة offstage حتى لا يرى سوى جانب واحد · يربط الباب الى الاطار بثلاث مفصلات توضع من الخلف وتثبت بمسامير برمة (أنظر شكل ١٥ ـ ٤ (د)) · ضع الاطار على وجهه فوق الأرض ، وضع عليه الباب بحيث يكون بمستواه عند القمة والجوانب · ثبت الجوانب الحرة للمفصلات بالمضادة · ويجب أن تترك مسافة ¼ بوصة عند قاعدة الباب ·

الابواب ذوات العقد Arched doorway

خذ أولا ، لوح باب عادى ، واقطع نصف دائرة فى مستطيل من كرتون الحوائط (أنظر شكل ١٥ ـ ٣ (أ) ، وثبت هذا المستطيل بواجهة فتحة الباب باللوح ، بمسامير برمة · كون اطار باب وثبته بظهر لوح الباب ليكون السمك · وتكون قمة عقد الباب بقطعة من الكرتون مكسوة من جانبيها بالخيش ليمنع تشققها عندما تقوس على شكل نصف دائرة لتلائم فتحة عقد الباب (انظر شكل ١٥ ـ ٣ (ب)) ·

النوافذ Windows

تصنع اطارات النوافذ window casings كاطارات الأبواب فيما عدا أن السمك والوجه يحيطان بالجوانب الأربعة كلها وتضاف قطعة كرنيش عند القاعدة · هناك نمطان رئيسيان من النوافذ : النافذة ذات المصاريع casement window التى تثبت بمفصلات وتفتح كالأبواب ، والنافذة ذات الشيش المنزلق الى أعلى والى أسفل ، والأكثراستعمالا (أنظر شكل ١٥ ـ ٥ (أ)) ·

النافذة ذات المصاريع Casement window

الشيش sash عبارة عن مستطيل من مورينة ١ × ٢ بوصة مربوط عند الأركان بزوايا حديدية · ويلصق بظهره شريط من القماش ليعطى شكل الواح الزجاج المستطيلة أو المعينية الشكل ·

النافذة ذات الشيش المنزلق double-hung window

استعمل للشيش الأسفل مورينة ١ × ٣ بوصة للعـــارضة السفلى ، ومورينة ١ × ٢ بوصة للعارضة العليا والقائمين • يجب أن يكون القـائمان بكامل ارتفاع الشيش لأن هذا هو الذى سيتحرك الى أعلى والى اســفل • واستعمل للشيش الأعلى مورينة ١ × ٢ بوصة للعارضة السفلى ومورينـــة ١ × ٣ بوصة للعارضة العليا والقائمين • ستزود مورينة ٣ بوصة الشيش العلوى عرضا اضافيا كى يمكن تثبيته بالمسامير الى ظهر الاطار • وينزلق الشيش السفلى داخل قناتين تصنعان بتثبيت قطعتين رفيعتين من الخشب عند كل جانب لينزلق الشيش بينهما (عرض كل قطعة ½ بوصة) • اجعل هاتين القناتين ضيقتين حتى ينزلق فيهما الشيش باطار النافذة ملتصقا اثناء ارتفاعه وهبوطه •

وعوارض الشيش crosspieces (muntins) قطع من البغدادلى مشقوقة نصفين ومسمرة الى ظهر الشيش • وعند تركيب هذه العوارض فى الشيش السفلى ، تجب ملاحظة عدم انتشارها فى الشيش العلوى عند رفع الشباك وخفضه • وبوضع قطع من هذه رأسيا خلف القطع الأفقية ، يقلل خطر ذلك وبتثبيت شبك السلك المجلفن على ظهر الشيش ، يمكن الحصول على ايحاء بالزجاج ، غير أنه ، عموما ، لاحاجة الى ذلك السلك •

المدافىء Fireplaces

هناك عدة طرازات معمارية للمدافىء ، ولكن اغلبها يســتعمل هيكلا مماثلا كما فى شكل ١٥ ـ ٥ (ج) • تغطى هذه الوحدة الأساسية بكرتون الحوائط ويمكن جعلها توحى بأى طراز وبأى عصر وذلك باضـــافة بعض الكرانيش والزخارف المصنوعة من عجينة الورق المدهوك ، أو بتغيير شكل الرف ، أو بطلائها بصورة الطوب أو الرخام (أنظر شكل ١٥ ـ ٥ (د)) • وللحصول على مدافىء من الحجر ، يغطى هيكل المدفأة بشبكة من السلك ، والخيش المجعد لتحاكى صورة الحجر غير المنتظم السطح ويطلى بالغــراء والســبداج •

الكرانيش Molding

تعمل اضافة الكرانيش لتشطيب المدافىء ، على زيادة الايحاء بالحقيقة

لمناظرها وكذلك عند استعمالها للأبواب والنوافذ وقطع الأثاث · فالمستطيلات المكونة من خشب الكرانيش ، ذوات الأركان المنتظمة الزوايا ، تشبه مختلف أنواع زخارف الأبواب المستطيلة·وكذلك وضع الكرانيش تحت رفوف المدافىء وأحيانا بين الحوائط والسقف · ويمكن صنعها من وضع قطع من الخشب بعضها فوق بعض فى نظام يختلف من كورنيش الى آخـر ، ويضـــاف اليها بعض قطع من الكرانيش الجاهزة ، على الا تكون هناك اركان كثيرة (انظر شكل ١٥ ــ ٥ (ب)) · ويمكن محاكاة الزخارف البـــــارزة (الأويمــــة) decorative wood carving بعجينة الورق المدهوك عند صعوبة محاكاتها بالبوية ·

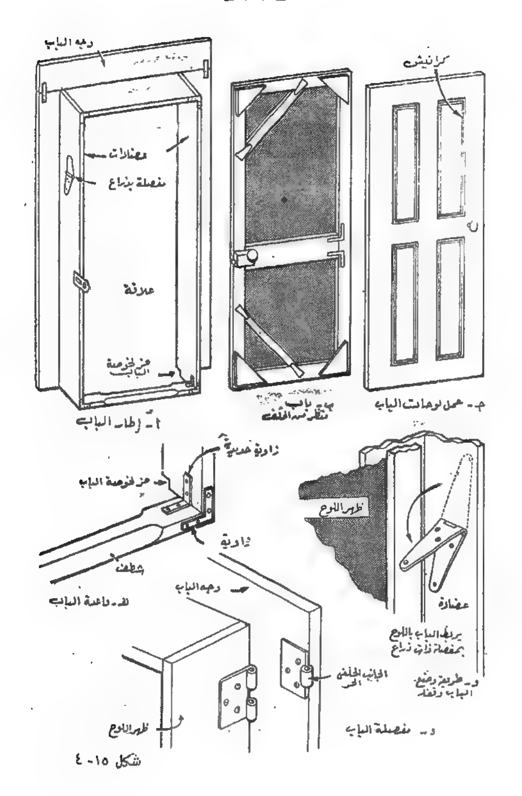
المنـــاظر المعلقـــة Hung Scenery

الســـــقوف Ceilings

يوجد نوعان من سقوف المنصة : السقف المسطح book ceiling والسقف الملتف roll ceiling · ويتكون الأول من لوحى مناظر كبيرين يوصلان معا بمفصلات ، ويلف الثانى بعد نزعه ويخزن على هيئة لفافة ·

تستعمل معظم المنصات ، حيث لا يزيد عمق المنظر على ١٢ او ١٥ قدماء، وحيث توجد ١٢ قدما أو اكثر من الحيز العلوى للتخزين ، تستعمل سقفا مسطحا اذ هو أسهل صنعا وتخزينا وتناولا (انظر شكل ١٥ ــ ٦ (أ)) · يصنع لوحان كبيران يكفيان لتغطية عرض فتحة المنصة وبعرض ٥ أقدام وتسع بوصات المعتاد ، يصنعان من خشب مورينة ١½ × ٣ بوصـــات وتدعم أركانهما بالزوايا الخشبية ، ولا توضع لهما دعامات مائلة وانما يدعمـــان بعدد من العـــــوارض toggle bars (تسمى مدادات stretchers) ولا تزيد المسافة بين كل عارضتين منها على ٦ أقدام · ويجب أن تمتد المدادات الطرفية كالعوارض الطرفية ، بكل عرض اللوح ·

يتكون كل قائم من قائمى لوح السقف ، من قطعتين طويلتين من الخشب موضوعتين طرفا الى طرف وتغطى الطرفين قطعة من الخشب طولها ثلاث أقدام تسمى « دعامة وصلة التراكب a fishplate » وتربطهما بمسامير وتثبتهما وتربط معهما بمسامير برمة ، وتسمى طوحة تقوية» ، كما ترتبط هذه اللوحة بدعامة وصلة التراكب بمسامير لولبية ·



وجه الباب
كرانيش
عضادات
مفصلة بذراع
علاقة
حز لخوصة الباب
أ - إطار الباب
ب - باب
منظر من الخلف
ج - عمل لوحات الباب
زاوية حديد
حز لخوصة الباب
زاوية
شطف
ه - قاعدة الباب
ظهر اللوح
عضادة
يربط الباب باللوح بمفصلة ذات ذراع
و - طريقة وضع الباب وقفله
وجه الباب
الجانب الخلفي الحر
ظهر اللوح
د - مفصلة الباب

شكل ١٥ - ٤

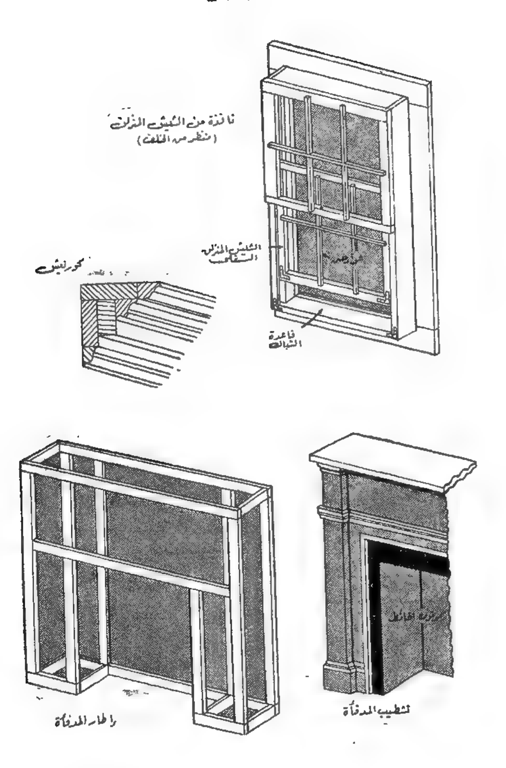
بعد تركيب اطارى اللوحين ، يكسيان بالخيش ويوصلان معا بمفصلات، من على الوجه ، وتغطى المفصلات والوصلات بسدابات ٠

توضع ثلاث رزات screw eyes ثقيلة لولبية فى كل قائم من القوائم الطويلة الجانبية ، واحدة عند كل كل طرف وواحدة فى الوسط ، وتثبت جميعا فى ظهر كل قائم ، ويربط فى كل رزة « حبل تعليق snatch line » ٠ ثم تثبت ثلاث علاقات حديدية متينة بالمسامير اللولبية او بمسامير برمة ، باحد القوائم الوسطى (وليس فى كليهما) ٠ ويراعى أن تكون من النوع السميك الثقيل اذ ستتحمل ثقل السقف كله عند تعليقه ٠

أما السقوف الملتفة ، فرغم عدم سهولة تركيبها فان أطارها ابسط من اطار النوع الأول ٠ فتركيب القائمين الطويلين هو نفسه تركيب قائمى السقف المسطح ، والمدادات يجب الا تبعد كل منها عن الأخرى باكثر من ٦ أقدام ٠٠ وبكل مدادة علاقة حديدية مثبتة عند طرفها بمسامير لولبية ، وتتصل هذه بدورها بالقوائم الطويلة بمسمار لولبى وصامولة بجناحين wing nut حتى يمكن نزع المدادات بسهولة عند فك السقف ٠ وتخاط ثلاثة عروض أو نحوها من الخيش معا ، تبعا لعرض السقف المطلوب ، وتستعمل لتغطية اطار السقف على أن تتجه خطوط وصلات الخيش بعرض المنصة ٠ ويشبك الخيش فقط بالقوائم الطويلة بمسامير مفلطحة الراس كى يسهل نزعه ، ولكنه يخرى ويشبك بالمدادات الطرفية التى تستعمل محاور يلف عليها السقف عند فكه وتخزينه ٠

مناظر خلفية المنصة Drops

تصنع من عدة عروض من الخيش تخـــــاط معا على ان تكون خطوط الخياطة أفقية لمنع التجعد ٠ ويشبك الخيش بين مورينتين عند كل طرف ، مقاس ١ × ٣ بوصات (أو ١ × ٤ بوصات) ، زوج من أعلى وزوج من المراين من أسفل ٠ وتربط كل مورينتين معا بمسامير برمة ، وتتكون المراين من عدة أطوال من الخشب حتى لا تكون الوصلات (وهى عادة متراكبة) فى موضع


نافذة من الشيش المنزلق
(منظر من الخلف)
الشيش المنزلق السفلي
قاعدة الشباك
كورنيش
إطار المدفأة
تشطيب المدفأة

شكل ١٥ - ٥

واحد على كلا الجانبين • ويعلق المنظر الخلفى بحبال تعليق تلف حول أطراف المراين أو تربط فى رزات مثبتة بالمراين العليا •

المناظر الخلفية المقوسة Cycloramas

« المنظر المقوس "cyc" » الحقيقى عبارة عن منظر معلق على دعامات مقوســـة (من انابيب ، عادة) لتغطى ظهر وجانبى المنصة كلها • وقلما يوجد مثل هذا المنظر الآن • ومع كل فكثير من المنصات مزود بمنظر مقوس من القماش بلون قاتم او بلون متعادل ، يستعمل خلفية لالقـــاء الخطب والمحاضرات ولاجتماعات المدارس وما الى ذلك • واذا استعمل هذا المنظر الأخير ، احتاج الأمر الى منظر سماء للحصول على آثار الخلاء • ويمكن صنع هذا المنظر بنفس طريقة صنع اى منظر معلق آخر ولكن يجب أن يكون عرضه كافيا لتغطية خلفية المنصة كلها •

ستائر الحافات Borders

هى ستائر قصيرة تستعمل بدلا من السقف لتحجب الأضواء الجانبية العليا • فاذا كانت منصتك مزودة بمجموعة مستديمة من الستائر فربمـــا احتاجت كذلك الى ستارة أو ستارتين أو أكثر للحافات • واذا لم تكن مزودة بهذه المجموعة ، فالستائر سهلة الصنع جدا • تعلق ستارة الحافة ، كما تعلق المناظر المعلقة ، من مورينة عليا ، ولا توضع لها مورينة سفلى • ويمكن صنعها من الكستور او القطيفة duvteen أو الفلور velour القطيفة ذات الوبر الطويل) ويمكن طيها وازالتها • واذا كانت لتمثل الأشجار ونحوها ، امكن صنعها من الخيش مع قص الطرف السفلى قصا غير منتظم ، ويطلى بالبوية ويلون ليمثل أوراق الأشجار •

المصــــاطب Platforms

يصنع المحترفون مصاطب ذوات مفصلات لتكون دائمـــا قابلة للطى مسطحة (نقالى parallels) • أما النوع البسيط الأسهل صنعا والمبين بشكل ١٥ ـ ٦ (د) فأكثر ملاءمة للهواة • اتخذ الحجم المثالى ٥ × ٧ اقدام، وأضف اليه وحدات أخرى عندما يتطلب العمل مصاطب اكبر وعرض ٥ اقدام هو أقصى عرض يمكن صنعه اذ أن لوح الخشب سمك بوصة واحدة لايمكن أن

يغطى مساحة اكثر من نصف هذه (أى ٢½ قدم) ، والأقدام السبع هى أقصى طول لأن المصاطب الأطول من ذلك تحتاج الى زوج اضافى من الأرجل ودعامة مستعرضة فى الوسط . والتركيب المبين فى الشكل بسيط . والأجزاء الثقيلة كلها مقاس ٢ × ٤ بوصات . والسطح يصنع من أى ألواح خشبية ابتداء من ١ × ٦ بوصات الى ١ × ١٢ بوصة تسمر بالجوانب والعرض بمسامير ابرة مناسبة eightpenny nails . ويصلح لذلك اية أخشاب مستقيمة الألياف خالية من العقد (البزوز) الكبيرة . وتثبت الأرجل بالهيكل بمسامير لولبية ٣/٨ بوصة . ويمكن استعمال دعامات مائلة من أحد الأركان الى الركن المقابل له ، من أخشاب ١ × ٢ بوصة ، اذا احتاج الأمر لتثبيت الأرجل تماما .

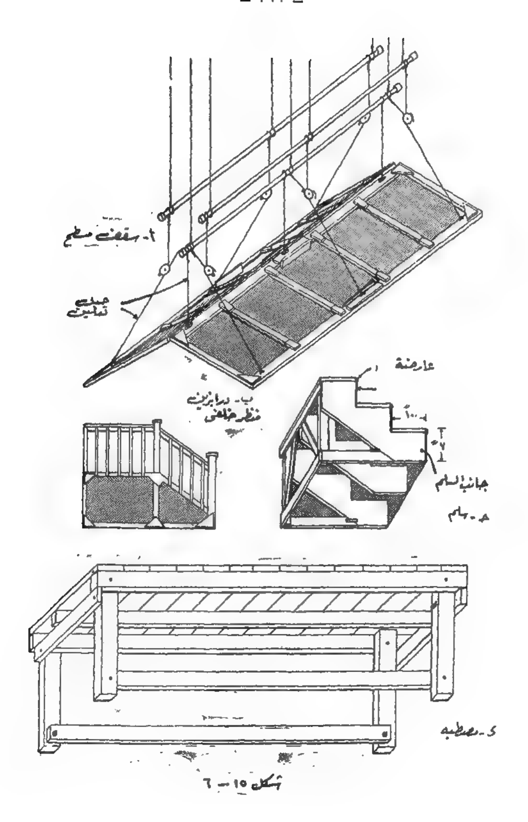
ولما كانت المصاطب تستعمل عادة مع درجات سلم ، فيجب أن يكون ارتفاعها بارتفاع السلم ، او اذا لزم اضافة درجة سلم فتكون المصطبة أعلى بمقدار ارتفاع درجة السلم هذه :

واذا كان من الضرورى نقل المصطبة خلال المسرحية ، لزم تزويدها بعجلات ثقيلة تركب فى عارضة ٢ × ٤ بوصات بين أرجل المصطبة من كل طرف على أن يكون هناك « خلوص clearance » حوالى ½ بوصة بين الأرجل والأرض . وفى هذه الحالة يجب تثبيت المصطبة بالأرض بقطع من الحديد تثبت فى المصطبة وفى الأرض بمسامير برمة تجاه خلفية المنصة .

يجب تغطية سطوح المصاطب بنوع من المنسوج السميك لمنع احداث صوت ، ويمكن استعمال الخيش فى هذا الغرض على أن يتدلى من الجوانب ويشك بمسامير مسطحة الرأس . وعادة تغطى الأجزاء العارية من جوانب المصطبة بكرتون الحوائط ، ولو أنه تستعمل فى المساحات الكبيرة ، لوحات مغطاة بالخيش coverflats .

السلالم Stairs

تركيب سلم من مجموعة درجات مبين بشكل ١٥ ـ ٦ (ج) . وتصنع جوانب السلم التى تحمل الدرجات ، من لوح ١ × ١٢ بوصة ويمكن صنع السلالم بنسب مختلفة ، ولكن الحجم المثالى هو ما عرض درجاته ١٠ بوصات



شكل ١٥ - ٦

وارتفاعها ٧ بوصات · والدعامات المائلة فى ظهر السلم تصنع من موربنة ١ × ٢ بوصة ، وبقية الأجزاء من ١ × ٣ بوصات · ويجب الا يكون البعد بين جانبى السلم اكثر من قدمين ونصف قدم · وخير أخشاب لصنع السلالم هى أخشاب الصنوبر الصفراء أو أخشاب الشربين ، الأقوى من أخشاب الصنوبر البيضاء ، وهى كذلك أفضل لصنع المصاطب ·

وتصنع القوائم الأمامية لدرجات السلم من كرتون الحوائط ويجب أن تكون على مسافة ½ بوصة من درجة السلم منعا للصرير ·

ولمنع احداث صوت ، تغطى درجات السلم ، مثل المصاطب ، بالمنسوج السميك ويغطى هذا المنسوج بالخيش الذى يمتد الى نهاية قوائم المدرجات· ويمكن وضع قطعة من خشب الكرانيش لكل درجة سلم من الأمام ، وتغطى جوانب السلم بكرتون الحوائط أو بألواح من الخشب ·

ويحسن صنع الدرابزين babustrades كوحدة مستقلة ذات دعامات تمتد الى الأرض · (انظر شكل ١٥ ـ ٦ (ب)) واذا كان الدرابزين فى الجهة الأمامية للمنصة ، بالنسبة الى السلم ، فيطلى جزؤها السفلى بلون يتفق ولون المنظر · ومن السهل صنع قوائم الدرابزين و « البادى newel posts » لتلائم وحدة السلم · واذا احتاج المنظر الى درابزين ذى قوائم « مخروطة turned balusters » فتشترى من مغلق الخشب lumberyard المحلى أو يمكن صنعها عند خراط الخشب ·

الإجسام غير المنتظمة الشكل Irregular forms

تصنع الصخور والتلال من شيك السلك chicken wire (ذى فتحات ٢ بوصة) القابل للطى والثنى والمثبت فوق هياكل خشبية خفيفة غير منتظمة الشكل · ويغطى هذا الهيكل بقطع من الخيش غير منتظمة الشكل مغموسة فى مزيج من الغراء الساخن والمبداج وتلصق معا وتخاط فى السلك · ويمكن تجعيد الخيش المبتل ليحاكى صورة الشروخ والكسور ويضاف اليها مخلوط يعطى سطحا خشنا · ويتكون هذا المخلوط من الفلين المطحون أو الرمل أو الحصى الرفيع fine gravel ، وينثر فوق الغراء قبل أن يجف كما يمكن تشكيل ورق السقوف المحبب الخشن ويوضع فوق اطارات من

السلك ليمثل نوعا معينا من الصخور · ويمكن اضافة خيش الزكائب ويطلى بالبوية ليمثل بقعا من الأرض أو الحشائش · ويمكن عمل قطع كبيرة من الصخور من عدة وحدات صغيرة توصل معا بمفصـــلات حتى يمكن فكها بسهولة للنقل السريع : كما يمكن تكوين الوحدة كلها فوق مصطبة منخفضة ذات عجلات (عربة) · ويكون الجزء السفلى لأى قسم منها متينـــا وقويا وعمليا (أى يتحمل ثقل الممثلين) ويجب صنعه كالمصـــطبة بحيث يتكون سطحها من أكثر من مستوى ·

الأعمـــدة Columns

يبين شكل ١٥ ـ ٧ (أ) عمودا نموذجيا من الطراز الدورى · ولا يلزم عمل أكثر من النصف الأمامى (أو ما يزيد عليه قليلا تبعا للخطوط البصرية) ، لأن هذا هو كل ما يراه النظارة · فتقطع أقراص القطاع العرضى (نصف مستديرة) من ألواح خشبية ١ × ١٢ بوصة ، وتوصل رأسيا بمراين ١ × ٢ بوصة · ويكسى هذا الهيكل بالمشمع المزدوج الطبقات ، أو بورق الســقوف المقطرن ثم يغطى بالخيش ويطلى بالبوية ·

جذوع الأشجار Tree trunks

تصنع هذه كما تصنع الصخور ، من الشبك السلك والخيش الموضوعين فوق هيكل نصف اسطوانى (انظر شكل ١٥ ـ ٧ (و)) · تســتخدم قطع للقطاع العرضى ، نصف دائرية الشكل ، ذوات الحافات غير المنتظمـــة ، لتسمر فوقها مراين ١ × ٢ بوصة (أو ٣) · ثم يوضع فوقها الشبك السلك ويشكل · وتكسى بالخيش المطلى بالغراء الساخن والسبداج ويترك ليجف وهو مجعد على هيئة اللحاء bark · ويمكن تثبيت الشجرة رأسية بدعامة تثبت بأرض المنصة عند الجهة الخلفية منها ، أو يمكن تثبيتهـا عن أعلى بدعامة فوق خطوط البصر ، الى جانب المنصة ، أو يمكن وضع أكياس من الرمل على قاع الشجرة نصف الدائرى فيحفظ وزن الرمل الشجرة قائمـــة رأسية ·

اذا أريد صنع فروع للشجرة ، فتتشـــكل من قطع مستطحة تجعل مستديرة بشبك السلك والخيش وتثبت بظهر الجذع الرئيسى ·

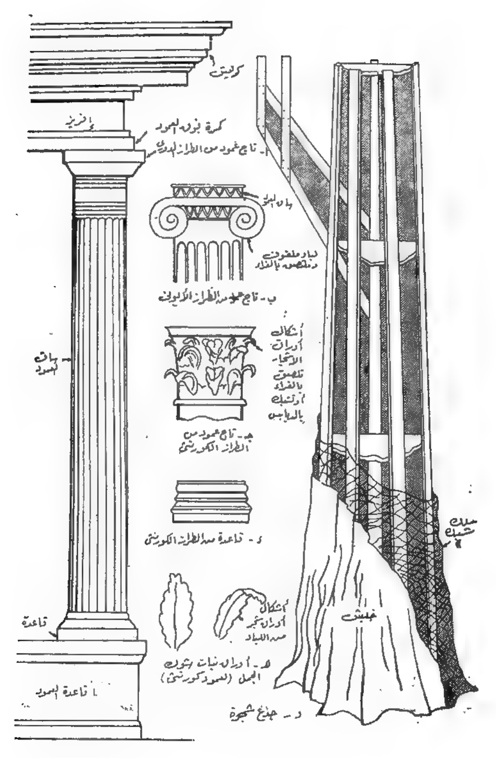


FIG. 15-7 شكل ١٥-٧

الاصـــــلاحات Repairs

اذا كسر أحد الأجزاء الخشبية لمنظر فيمكن اصـــــلاحه بوضع قطعة حديدية أو قطعة من موربنة أو لوحة تركب فوق الشرخ وتثبيتها بمســـــامير برمة ·

ويمكن ترقيع تمزق الخيش بلصق قطعة مربعة الشكل من الخيش فوق القطع من الخلف · دع شخصا يمسك لوحة موضوعة على وجه اللوح كسطح مستو املس يمكن العمل فوقه ·

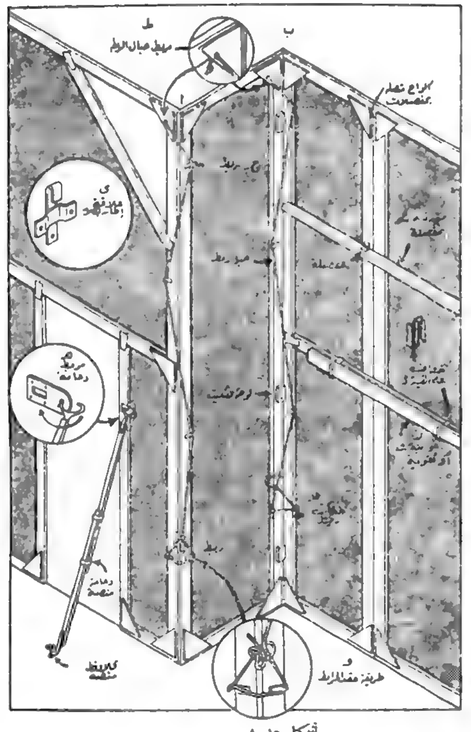
ويمكن ازالة تجعد الخيش برش قليل من الماء على ظهر لوح المنظر ، فيعمل هذا على شد المنسوج فيستقيم من جديد ·

وضع المناظر فى اماكنها Assembting Scenery

بمجرد الانتهاء من تركيب وحدات المنظر ، ضعها على المنصة لتتأكد من التئام الأجزاء بعضها مع البعض الآخر التئاما صحيحا · وعندئذ يكون من الأسهل عمل اية تغييرات لازمة الآن مما لو عملت بعد نقش المناظر · ارسم تخطيطا كاملا على أرض المنصة بالطباشير وضع الألواح فى أماكنها بحسب هذا الرسم · وبعد تكوين المنظر ومراجعته ، خذ فرشاة مغموسة فى بوية المنظر وارسم فوق خطوط الطباشير على أرض المنصة ، أو ضع شريطا من الورق المصمغ لتحديد المنظر ليساعد على اعادة وضعه · واذا تضمن العمل أكثر من منظر ، فاستخدم لونا مختلفا من الطباشير أو الورق المصمغ لكل منظر ·

الوصـــــلات Joining

يجب تصميم الواح المناظر بحيث تلتقى هى أو مجموعاتها المتصلة بمفصلات ، تلتقى عند الأركان · فهذا يجعل اللوح المواجه للمتفرجين يتراكب على طرف اللوح المتجه من الأمام الى الخلف وتخفى الشق بينهما (أنظر شــكل ١٥ ــ ٨ (أ ، ب) ·



شكل ١٥-٨

التسمير . Nailing

فى المسرحية ذات المنظر الوحيد one-set show حيث لا تنقل الواح المنظر ، يمكن تسمير لوحين يلتقيان بزاوية بمسامير ٢½ بوصة ٠ استعمل مسامير الابرة طول ٢½ بوصة تاركا رأس المسمار بارزا قليلا ليمكن نزعه بسهولة ٠

ربط المنـــاظر Lashing

عندما تتضمن المسرحية منظرين أو اكثر ، فربما احتاجت المناظر الى ربط ٠ ويتطلب ذلك « مرابط حديدية lash cleats » وأحيانا « خطاطيف ربـــــط lash hooks » ، تثبت بالواح المناظر التى ستربط معا ٠ فتثبت المرابط بمسامير برمة على قوائم الالواح كما هو مبين بشكل ١٥ ـ ٨ (ج) ٠ فيوضع المربط العلوى على الحافة الداخلية للقائم الأيسر للوح الأيمن على مسافة قدم تقريبا من قمة اللوح ٠ وتضاف مرابط اخرى يبعد كل منهـــا عن الآخر مسافة ثلاث اقدام تقريبا ، متبادلة بين اللوحين ٠ اما المربطـان المثبتان عند القاعدة فيوضعان جنبا الى جنب ٠ والأفضل استعمال خطاطيف الربط هنا عندما تكون الزوايا الحادة للركن ، عند الوجه الأمامى ، كما فى شكل ١٥ ـ ٨ (د) ، فهى تحتفظ بالحبل مشدودا فلا يرتخى بعد ذلك اطلاقا ٠

و « حبل الربط » من التيل قطر ¼ بوصة ، بطول ارتفاع اللوح ٠ فتعقد عقدة عند أحد طرفيه ، ويمرر الحبل من ثقب قطر ٣/٨ بوصة بدعامة ركن اللوح الأيسر العليا ٠ (انظر شكل ١٥ ـ ٨ (ى) ٠ ولربط المناظر ، امسك الحبل عند القاعدة وهزه بسرعة هزة عنيفة ترسل أنشـــوطة a loop فوق قمة المربط العلوى الأيمن ٠ لفه مشدودا وضع أنشـــوطة على المربط التالى على اليسار ٠ ثم مرر الحبل أسفل المربط الثالث واربطه حول المرابط بعقدة منصة سريعة ، كما هو مبين فى شـــكل ١٥ ـ ٨ (و) والربط حول الخطاف (د) بسيط جدا وأسهل لأن الخطاطيف تمسك الحبل بشدة اكثر ٠

عندما يلتقى لوحان ، كما فى الركن (ب) ، يلزم تثبيت ثلاث قطع تثبيت مقاس ١ × ٢ بوصة ، بمسامير برمة الى قائم اللوح المتجه من خلف المنصة الى مقدمتها (على بعد ¾ بوصة من حافته) ، حتى لا يشد الحبل اللوح الآخر الى مسافة اكثر مما يجب ٠

التصلب stiffening

تميل الألواح المتصلة معاً بمفصلات الى التقوس أو التأرجح عند مكان الاتصال الا اذا وضعت لها « موررينة شد أو تقوية » تعمل على تصلبها ٠ وهذه الموررينة ١ × ٣ بوصات توضع على ظهر الواح المنظر عند الدعامات المستعرضة ، معلقة فى خطاطيف على هيئـــة حرف S انظر شكل ١٥ ــ ٨ (ن) ٠ واذا كان بالألواح فتحات فتعلق بها خطاطيف S عند قمة الألواح وتعلق الموررينة فى هذه الخطاطيف٠٠ والأفضل من هذا وذاك هو استعمال موررينة مستعرضة فوق الفتحات ومتصلة بقوائم الألواح بمفصلات (انظر شكل ١٥ ــ ٨ (ح) ٠

التــدعيم Bracing

كثيرا ما يحتاج الأمر الى مزيد من الدعامات على الجانب ذى المفصلات لألواح الأبواب (وأحيانا على كلا الجانبين) وفى منتصف الحوائط الطويلة٠ ثبت « علاقة a brace » فى قائم اللوح ، وامسك « دعامة منصـــــة a stage brace » بحيث تتجه الخطاطيف المنحنية curved hooks عند طرفها العلوى ، نحو العلاقة ٠ أدخل أحد الخطاطيف فى فتحة العلاقة ، ثم أدر الدعامة (أنظر شكل ١٥ ــ ٨ (هـ) ٠ صل قاعدة الدعامة بأرض المنصة بمسمار ملولب ٠ يجب دائما امالة الواح الأبواب ، قليلا حتى يبقى البــاب مقفلا دائما بدلا من أن يكون مفتوحا ٠

العـــــلاقات Hangers

علق الصور والأجسام الخفيفـــــة « بعلاقات أطارات الصـــــور picture-frame hangers » (أنظر شكل ١٥ ــ ٨ (ى)) ٠ ويحتاج هذا ، أحيانا ، الى دعامة مستعرضة أضافية لتثبت فيها العلاقات بمسامير برمة ٠ غير أن الصورة المعلقة بهذه الطريقة قد تميل فى كل مرة يقفل فيها الباب ٠ فتستعمل أحيـــانا خطـــاطيف أبواب الحواجز screen-down hooks لتثبيت المناظر عندما تتطلب الأمر ازالة سريعة ٠

وعند جلب المنظر والمناظر المعلقة فوق المنصة ثم توضع فى أماكنها ، يقال عندئذ انها « قد اقيمت "set" » أما عندما تزاح من فوق المنصـــة لتخزن فى الاجنحة ، يقال انها « هدمت "struck" » .

التحريك بالانزلاق Running

يسمى نقل ألواح المناظر باليد « التحريك بالانزلاق » . ويستطيع عامل المنصة المتمرن تحريك لوح بنفسه ، أما المبتدئون فيجدون من الأســـلم أن يحركه شخصان . يجب المحافظة على الواح المناظر قائمة ، وتحريكها فوق حافتها السفلى . يقف رجل خلف اللوح ويمسك قائم حافته الأمامية بيد واحدة، بمستوى خاصرته ، وباليد الأخرى على مسافة حوالى قدم فوق مســـتوى راسه . يرفع اللوح من الحافة الأمامية ويحركه الى الأمام ، جاعلا قاع الحافة الأمامية ويحركه الى الأمام ، جاعلا قاع الحافة السفلى يتزلق على الأرض . ويدفع مساعده اللوح من الخلف ، مركزا على جعل اللوح قائما دائما ومتوازنا ، دون أن يرفعه . وتعامل مجموعة الألواح (groups of flats, book) بنفس الطريقة بعد طيها .

لا تحاول قط نقل لوح الباب والباب متصل به . انقل الباب باطاره كوحدة ، مميلا الاطار بحيث يبقى الباب مقفلا دائما . ارفعه تماما دون أن تحركه بالانزلاق . وعند وضعه ، افتح الباب ليبقى الاطار قائما وحده .

الدحـــرجة Rolling

اسهل طريقة لنقل المناظر الثقيلة هو وضعها فوق عجلات . وكثيرا ما تبنى مناظر باكملها أو أجزاء من مناظر فوق مصاطب منخفضة تسمى « عربات » حتى يمكن نقلها سليمـــــة . غير أن هذا يتطلب مزيدا من قطع الأجنحة اكثر مما يملك أغلب الهواة .

البـــاب الســادس عشر

طلاء المنـــــاظر

الوان المـــاء Watercolor

تكاد تكون الألوان المائية هى الطلاءات الوحيدة المستعملة فى تصوير المناظر لأنها : رخيصة ، وغير لامعة ، وسريعة الجفاف ، وغير قابلة للالتهاب، وبسبب ذوبانها فى الماء ، سهلة الازالة من الفراجين والجرادل والواح المناظر القديمة • والاستثناءات الوحيدة ، هى أن « أصـــباغ أنيلين المنـــــاظر aniline scenic dyes » كثيرا ما تستعمل فى المناظر المعلقة والاقمشة• واحيانا تستعمل « **أصباغ الزيت** oil stains » أو « **البويات الزيتيـة** oil paints » لطـــلاء الأثاث ، وفى أحـــوال قليـــلة تســـتعمل **الجملكة** Shellac (**اللوسترو**) فوق الألوان المائية لتضفى عليها لمعانا •

جرت التقاليد بين الغالبية العظمى من مصورى المناظر المسرحية أن يخلطوا طلاءاتهم من « **الأصباغ الجافة** dry pigments » والغراء المذاب والماء • ويفضل البعض بويات « **الكازيين** casein paints » الأغلى ثمنا لأنها تمتزج بالماء بسهولة ولا تحدث خطوطا ولا تترك آثارا للفرشاة ولها قوة تغطية أعظم وتبقى مدة أطول فى جردل مكشوف دون أن تفسد • غير ان الألوان الموجودة منها محدودة والمواد الرابطة فيهـــا أقل ملاءمة للخيش ولا يمكن غسل هذه الطلاءات من الخيش بسهولة •

وانفع مجموعة من الأصباغ الممكن الحصول عليها هى ما يلى • وتبين الأرقام الموجودة على اليمين عدد الأرطال اللازم وجودها :

٥٠ سبداج دانمركى Danish whiting (يســتعمل لتخفيف معظم الألوان) •

١٠ أسود هرقلى (اقتم صبغة سوداء سهلة الذوبان) •

١٠ أزرق كحلى (اقرب لون أزرق الى الأزرق الأولى) •

١٠ أزرق أيطالى (زاه ولامع ليمثل السماء) •

١٠ بنى محروق (بنى دافىء جدا) •

١٠ اصفر أوكر (فرنسى) (منخفض الشدة) ٠
١٠ مغرة محروقة (بنى طوبى) ٠
٥ اخضر الكروم المتوسط (نافع لجميع الألوان الخضراء) ٠
٥ اصفر الكروم الزاهى (فاقع الصفرة) ٠
٢ أحمر تركى (احمر زاه بلون الدم) ٠

أدوات الطـــلاء Painting Equipment

يجب حفظ كافة أدوات ومواد الطلاء معا فى مكان واحد يسمى « دكان البويات » ٠ وينبغى أن يكون قريبا من « حوض "sink" » به ماء جار ، كما يلزم أن يضم « موقدا (رقم ٢) بعينين » لتسخين الغراء والبويات ٠

الفـــــراجين Brushes

لا تشتر أرخص الأنواع ، فالنوع الجيد المتين أكثر ملاءمة ومع طول مدة استعماله أكثر اقتصادا ٠ ويستعمل المحترفون أنواعا شتى مختلفـــة الأحجام ، غير أن الفراجين المذكورة فى القائمة التالية هى ، فى الحقيقة ، الفراجين الضرورية ٠ احتفظ بعدد كاف من كل صنف منها لتشغل جميع أفراد هيئة طلاء المناظر ٠

فراجين التبطيـــن Laying-in brushes ، لطــــلاء الطبقـــــة الأولى (أول وش) والذر spatterng ، وشتى الأغراض الأخرى ٠ ويطلق عليها نقاشو المنازل « فراجين الحوائط » ٠ ولما كانت « اليافهــــا صلبة » ، فهى تحتفظ بكمية طلاء أكبر ٠ وأنفع نوع منها هو عرض ٤ بوصات ذو الألياف (الشعر) ٤ بوصات طولا ٠ ويحتاج كل نقاش الى فرشاة من هذا النوع ٠ واحتفظ كذلك بفرشاة تبطين عرض ٢ ـ بوصة ، لأعمال الخشب٠

فراجين أوراق الأشجار : لتصوير أوراق الأشجار ، والأحجار والطوب وما الى ذلك ٠ وتطلق عليها متاجر البويات اسم « فرشاة الشيش ذات حد الأزميل » ٠ وحجم # ٨ (طول ½٢ بوصة وسمك ٧/٨ بوصــــــة) مناسب ٠

فرشاة خطوط Lining brush ، لرسم الخطوط والأعمال الدقيقة الأخرى ٠ وتطلق عليها متاجر البويات اسم « فرشاة الشيش الزاوية » ،

وشعرها مقصوص بزاوية (أى مائل) وأنفع الأحجام هى : عرض ½ بوصة، ١ بوصة ، ١½ بوصة ٠

فرشاة الاستنسل Stencil brush (فرشة دق) ، لأعمال الاستنسل٠ وهى فرشاة عرضها ٢ بوصة وشعرها صلب ٠

فرشاة المسح Scrubbing brush (اثنان) من النوع المستعمل منزليا لغسل البلاط ، وتستعمل فى غسل المناظر ٠

الجـــــرادل Pails

يلزم ثلاثة او اربعـــــــة جرادل على الاقل ، من الحـــديد المجلفن galvanized pails ، سعة ٣ جالونات ، للبويات ، واثنـــــان آخران لحلول الغراء ٠ وكذلك ستة او ثمانية جرادل أخرى أصغر حجما مختلفة الأحجام ومن الممكن استعمال العلب الفارغة (جرادل الشحم lard pails وعلب البن ، وما اشبه) ٠

الغـــــراء Glue

غراء الجيلاتين المطحون أو القشور ، لمحلول الغراء المائى ، وللتغرية٠

الاســـــفنج Sponges

النوع الطبيعى الخشن ، لوضع البويات ٠

الدوبارة والحبال الرفيعـة Ball of cotton cord

العمل السطور ٠

الطبـــاشير Chalk

لعمل السطور بالطباشير ٠

ورق الأستنسل Stencil paper .

أقــلام الفحم charcoal sticks

لتخطيط الرسوم اللازم تصويرها ٠

نظرية الألوان Color Theory

الصفات الأساسية للألوان التى يمكن تغييرها لتنتج مختلف الألوان هى : الصنف والقيمة والشدة ٠

الصنف Hue

اسم اللون نفسه هو صـــنفه . والألوان « الأولية » هى : الأحمر والأصفر والأزرق . فاذا خلط اثنان منها نتج أحد الألوان المشابهة (الأخضر والبرتقالى والارجوانى) ، التى تقع بين الألوان الأولية على عجلة الألوان (انظر شكل ١٦ ـ ١ (أ)) . والألوان المتقابلة ألوان متكاملة (أى أن الأخضر مكمل للأحمر ، والبرتقالى مكمل للأزرق ، والأرجوانى مكمل للأصفر) .

الواقع أن للألوان ثلاثة أبعاد . وما عجلة الألوان ســـوى « المقطع المستعرض » المتوسط ، لشكل مجسم يمكن تصويره تخطيطيا ، « بمخروط الألوان » (أنظر شكل ١٦ ـ ١ (ب)) . وهو يتكون من مخروطين ، قاعدتاهما متلاصقتان . وتمثل قمة المخروط الأعلى ، اللون الأبيض . وتمثـل قمـة المخروط الأسفل ، اللون الأسود وجميع أنواع اللون الرمادى المتوسـطة بينهما تقع على المحور الأوسط الواصل بين قمتى المخـــروطين . وتبين القطاعات المستعرضة للمخروطين ، عجلات الوان ازهى ، أعلى عجلة الألوان الرئيسية على طول المسافة الى أعلى نحو الأبيض ، وعجلات الوان اقتم على طول المسافة الى أسفل نحو الأسود .

القيمـة Value

القيمة هى البعد الرأسى للون داخل المخروطين . فاذا أضيف اللون الأبيض الى لون صار أزهى واقترب اكثر من الأبيض ، وصارت قيمته أعلى . أما اضافة الأسود الى اللون فتجعله قاتما وتخفض قيمته . وعادة لاتضاف الصبغة السوداء لخفض القيمة ، اذ غالبا ما تحدث تغيرات كيميائية أيضا ، فتغير من صنف اللون . استعمل البنى المحروق بدلا من الأسود ، فاذا جعل هذا اللون الناتج دافئا جدا . فاضف قليلا من الأزرق الكحلى الرطب .

الشـدة Intensity

هذه هى البعد الأفقى أو قوة اللون مقيسة ببعدها عن الرمادى المتعادل الموجود فى وسط المخروط . والشدة موجودة طبيعيا فى الصبغة ولكن تمكن زيادتها باضافة اللون المكمل (أى باضافة الأخضر الى الأحمر ، والبرتقالى

الى الأزرق ، والأرجوانى الى الأصفر) · كذلك يمكن اقلال الشدة تبعا لما يدل عليه مخروط اللون ، كلما ارتفعت قيمة اللون أو انخفضت ·

خلط البـــوية Paint Mixing

محلول الغراء المائى Size water

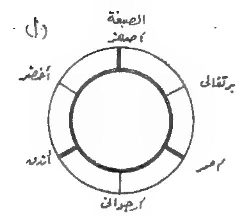
هو مخلوط من الماء والغراء يعمل كمادة رابطة تربط الألوان الجافة معا وتجعلها تلتصق بالسطح الذى تطلى فوقه · وأقوى وأفضل غراء هو غراء الجيلاتين المطحون ground gelatin · ويمكن استعمال الغــراء القشـــور flake الأرخص ثمنا غير أن المحلول يحتـــاج الى كميـة كبيرة منه ·

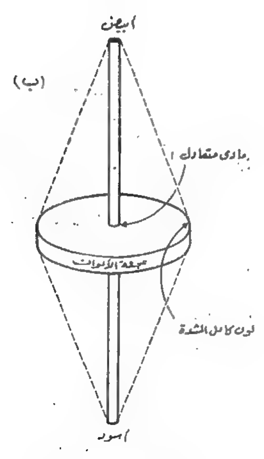
ضع الغراء (ملء ٣ فناجين ، اذا كنت ستعمل ملء جردل ســعة ٣ جالونات من محلول الغراء المائى) فى جردل صغير ، وصب فوقه قدرا كافيا من الماء بحيث يغطيه · صب بضع بوصات من الماء فى جردل آخر ، وضع فيه جردل الغراء ليتكون منهما حمام «مائى مزدوج a double boiler . سخن هذا الحمام فوق موقد لمدة حوالى عشرين دقيقة أو الى أن يذوب الغراء ويصير فى قوام العسل الأسود ·

صب الغراء فى جردل من الماء الدافىء سعة ٣ جالونات واخلطـــه جيدا · يجب أن يجعل المخلوط الأصابع تلتصق معا قليلا عند ضغط محلول الغراء بينها · فاذا لم تلتصق الأصابع ، فأضف مزيدا من الغراء · فاذا كان محلول الغراء خفيفا جدا ، فقط تنفصل البوية عن الخيش · واذا كان محلول الغراء غليظ القوام جدا ، فأضف اليه مزيدا من الماء · فالغراء الثقيل يعمل على تشقق البوية بعد أن تجف ·

خلط الألوان Mixing color

لما كانت اضافة الماء الى الصبغة الجافة تجعل اللون أقتم كثيرا مما تصير عليه عندما تجف ، فاخلط أصباغك جافة · يجب على المبتدىء أن يخلط قليلا من الأصباغ عينة ، أولا ، ثم يضيف اليها كمية كافية من محلول الغراء المائى ليكون عجينة فى قوام القشدة · ينبغى أن يكون ملمسها زلقـا





شكل ١٦ـ١
لة الألوان ومخروط الألوان

عند دعكها بين الأصابع (بين الابهام والسباية) ٠ ادهن بهذه العجينة قطعة من الخشب أو من الخيش المطلى بمحلول الغراء ٠ جفف البوية على النار دون أن تحرقها ٠ فاذا انطبق اللون الناتج ، على العينة الموجودة فى الرسم ، فاخلط الألوان بكميات أكبر ، والا فاخلط عينة تجريبية اخرى مع تغيير نسب الأصباغ المستعملة ٠

اذا ما حصلت على اللون المطلوب ، فاخلط كميات اكبر من الأصباغ الجافة ، فى جردل ، حوالى ١٠ أو ١٢ رطلا من اللون الجاف ، لطلاء طبقة واحدة على منظر متوسط الحجم ٠ بعد ذلك أضف محلول الغــراء المائى الدافىء ، ببطء حتى يصير المخلوط فى قوام اللبن الدسم ، وتأكد من أن الطلاء مخلوط جيدا ٠ وكثيرا ما يستعمل مضرب بيض للتأكد من أن الكتل المتجمعة قد تكسرت واختلطت بالمحلول تماما ٠ (يكفى كوارت quart من اللون المائى المخلوط ، أن تدهن مساحة حوالى ٥٠ قدما مربعا ، اذا كان الطــلاء بالفرشاة ، وذلك على منسوج الدوك Duck القطنى المشبع بمحلول الغراء المائى ، وحوالى ¾ كوارت تكفى لطلاء نفس المساحة من الموسلين المشــبع بمحلول الغراء المائى) ٠

أجر ثانية تجربة لمعرفة كمية اللون والغراء ٠ اطل قطعة صغيرة من الخشب وجففها بقرب مصدر حرارى دون أن تحرقها ٠ فاذا انفصلت البوية من على سطح الخشب فالمخلوط بحاجة الى مزيد من الغراء ٠ واذا كان الطلاء لامعا ، فكمية الغراء كبيرة جدا ، وبذا ستتشقق البوية ، وتنسلخ على هيئة قشور ٠ اذا احتاجت البوية الى مزيد من الغراء ، فأضف مزيدا منــه وقلب المخلوط جيدا ٠ واذا كانت كمية الغراء كبيرة جدا ، فأضف الماء الى المحلول ٠ واذا كان عليك أن تضيف كمية كبيرة من الماء ، فقد تضطر الى اضافة مزيد من الأصباغ ٠

تأكد من أنك قد خلطت مقدارا من الطلاء اكثر مما تحتاج اليه ، لأنه من الصعب الحصول فى الكمية الجديدة على اللون المطلوب تماما ، اذا نقصك كمية أخرى ٠ واذا تركت البوية مدة ليلة ، وجب اضافة الماء الدافىء ليحل محل ما تبخر ٠

البوية الكثيرة الماء وتســيل بسهولة فوق سطح مشبع بمحلول الغراء

المائى ، خفيفة جدا ، والبوية الغليظة جدا ، أو الكثيرة الغراء تشد بدرجة ملحوظة عند وضعها بالفرشاة • يجب أن تكون البوية خفيفـــة الى درجة تسمح لها بالانتشار بسهولة ، وليست غليظة بدرجة تجعلها تملأ الفتحات بين خيوط الخيش •

اذا اقتضى الأمر استعمال كمية من البوية فى اليوم التالى ، سخنهـا الى درجة الدفء وقلبها جيدا وأنت تطلى بها ، لأن الألوان تميل الى الارتفاع عند السطح بينما يميل السبداج الى الرسوب فى القاع •

الطـــــلاء Painting

ترى معظم الجماعات أن أسهل طريقة لطلاء الواح المناظر ، هى أن توضع على الأرض ، ويفرش تحتها قطعة من القماش أو بعض الجرائد لوقاية الأرض من البوية •

طبقة محلول الغراء Size coat

هذه الطبقة ضرورية للألواح التى لم يسبق لها الطلاء اطلاقا • فيعمل هذه الطبقة انكماش الخيش وتوتره أو شده وتملأ مسامه • اخلط ببسـاطة بعض محلول الغراء المائى مع السبداج وقليل من الصبغة الرخيصـــــة • وتضاف هذه الصبغة لتجعلك ترى أن محلول الغراء يملأ اللوح تماما •

طبقة التبطين Ground coat

استعمل اللون الذى تريده أساسا للمنظر • لا تجعل الطلاء بالفرشاة فى اتجاه واحد كما تفعل عندما تطلى حائطا فى البيت ، وانما اجعل الطلاء فى جميع الاتجاهات كيفما اتفق اذ يعطى هذا ، السطح عمقا وحياة •

اذا كنت تطلى لوحا قديما ، سبق طلاؤه قبل ذلك ، فان الماء الموجود فى الطبقة الجديدة يميل الى اذابه الغراء الموجود فى الطبقة السفلى ، وعلى هذا « يتسرب خلالها » فيختلط اللونان • ويمكنك أن تلاشى هذا بوضع البوية الجديدة بسرعة وتحريك الفرشاة على السطح بأقل ما يمكن • واذا تسرب

الماء الى الطبقة السفلى ، كما هو المنتظر ، وخصوصا عندما تحاول تغطية لون قاتم بلون (فاتح) ، فلا تحاول أن تحل المشكلة والطلاء ما يزال طريا باضافة مزيد من البوية · انتظر حتى يجف الطلاء ثم ضع الطبقة الثانية ·

طبقة الرش الأولى First spatter coat

المناظر المطلية طلاء مسطحا تعكس الضوء بصورةممقوتة بينما السطوح الشبيهة بالنسيج تعطى صفة التجسم (الثلاثة الأبعاد) · والطريقة المتبعة عموما لاعطاء السطح الشبيه بالمنسوج ، هى رش السطح بنقط صغيرة من البوية يتراوح قطر كل منها ما بين ١/٨ ، ½ بوصة ومن الطبيعى أن تحتاج الى طبقتين على الأقل من الرش تختلط كل منهما بالأخرى منفصلة · واذا لم تكن طبقة التبطين صحيحة تماما ، فيمكنك تصحيحها الآن بجعل طبقة الرش الأولى ، أقتم أو أزهى أو بتغيير اللون ·

ليست مهنة الرش صعبة التعلم · أغمس الفرشـــاة فى البوية ، ثم امسح معظم ما بها على حافة الجردل · ارفع يدك اليسرى جاعلا ظهرها نحو اللوح وأصابعها تشير الى أسفل · وأمسك الفرشاة بيدك اليمنى ، وجانب الفرشاة المسطح نحو الخيش · اضرب حزام الفرشاة بعنف على قاعدة الابهام اليسرى ، ملقيا رذاذا من الطلاء على الخيش فينزل على هيئة نقاط · وعندما يكون اللوح على الأرض ، اجعل الفرشاة واليدين بمستوى الخاصرة او أعلى قليلا ·

يجب على المبتدىء أن يتمرن أولا على لوح قديم ، حتى اذا ما فهم سر المهنة فعليه أن يسرع فى العملية · والرش السريع بطريقة ايقاعية ، أســهل من الرش البطىء · غير اتجاه الرش باستمرار لتحصل على توزيع متشابه وتتحاشى تكون الأشكال واذا كان الرش ثقيلا فى بعض المناطق ، يمكن تصحيح ذلك باعادة رشها بلون طلاء التبطين ·

طبقة الرش الثانية Second spatter coat

يجب أن تختلف كـل من طبقتى الرش عن طبقة التبطين · فان كانت

طبقة الرش الأولى أقتم من طبقـــة التبطين فاجعل الطبقـة الثـانية أزهى ، والعكس بالعكس • وهكذا تختلط الألوان الثلاثة ـ طبقة التبطين والرش القاتمة والرش الزاهية ـ فى العين ، كما تختلط فى التصوير بطريقة النقاط ، ولما كان المتفرجون موجودين على مسافة بعيدة فلا يمكنهم ادراك أن الطلاء بالنقاط، ولكنهم يرون نسيجا يوحى بالغزارة والعمق •

التظليل Shadowing

اجعل الجزء الأعلى من لوح المنظر قاتما ليكون أقل امتـــاعا فيتركز انتباه المشاهدين على الممثلين أسفله • يتدرج هذا التظليل ، من قاتم عند القمة ويقل قتامة تدريجيا حتى يندمج مع اللون الرئيسى للمنظر على بعد حــوالى ثمانى اقدام من الأرض • رش المنظر ، مستعملا لونا قاتما من نفس لـون المنظر أو اللون الأقتم من لونى طبقتى الرش ، جاعلا التظليل اكثر انخفاضا عند الأركان ، منه عند وسط الحوائط •

الســـــقوف Ceilings

تجذب السقوف الزاهية الانتباه حيث لا تريد انت ذلك ، لذا ، اجعـل السقوف بألوان متعادلة • فاستعمل طبقة تبطين رمادية أو سمراء . وطبقتى رش من لون أحمر معتم وأزرق معتم ، كى تندمج هذه مع أى لون من ألوان المنظر تقريبا •

حرف (تكنيكات) اخرى

لتحصول على منظر يشبه منظر المصيص stucco ، أو منظـر الأحجار الخشنة ، اغمس اسفنجة خشنة فى البوية ، واعصرها لتخرج منها بعض البوية ، ثم اضرب المنظر بالاســـفنجة أو مررها فوقه ، تبعا للمنظر المطلوب ويلزم أن تكون الطبقة المكونة بالاسفنجة ، ازهى أو أقتم من لون التبطين •

ولمحاكاة الياف الخشب أو اللحاء أو خطوط طبقات الأحجار ، اغمس

الفرشاة بخفة فى البوية ، وصف معظمها ، وامسك الفرشاة عمودية على السطح • اجعل أطراف شعر الفرشاة يمس المنظر مسا خفيفا ، واسحب الفرشاة على السطح بحيث تترك كل شعرة خطا رفيعا • دع الفرشاة تتأرجح قليلا لتوحى بألياف الخشب •

ترسم الخطوط فوق المنظر للحصول على عدد من الآثار : كالشقوق بين الألواح ، ومحاكاة الواح الحوائط والأبواب ، والكرانيش ، وزخارف ورق الحائط وغير ذلك كثير • ولرسم الخطوط المستقيمة ، امسك عصا أو قطعة من الخشب لترتكز على المنظر بطرف واحد • ضع فرشاة خطوط (مستريك) على حافة العصا ، وارسم خطا على الخيش • جر الخط بسرعة كيلا تنتفش الفرشاة أو تحدث بقعة على المنظر •

رسم الخطوط بالخيط Snap lining

يحتاج الأمر أحيانا الى خطوط مرشدة لتسهيل العمل • ضع شيئا من مسحوق الطباشير فى قطعة من القماش مربعة الشكل وادعك الطباشير فى قطعة من البوبارة القطنية • ثم يمسك عاملان بذلك الخيط ، كل عامل يمسك طرفا ويشدانه على سطح الخيش ، ثم يجذب أحدهما الخيط بيده الأخرى ويتركه يتذبذب على سطح المنظر • وبذا يترك الخيط خطا أبيض على سطح المنظر يرشد النقاشين لعمل الخطوط •

ورق الحائط Wallpaper

ترسم أشكال ورق الحوائط فوق طبقة التبطين • استعمل رسوما بسيطة ليكون العمل غير شاق • ترسم خطوط مرشدة للخطوط المستقيمة أو خطوط الزخارف ، بالبوبارة ، كما سبق • وترسم أشكال غير منتظمة متكررة بالاستنسل (الدق) ، يقص الشكل من ورق الاستنسل ، ويدعم الورق باطار من الخشب يحفظه متصلبا • وترسم خطوط مرشدة بالطباشير فوق الخيش كى تكون الأشكال فى اتجاه واحد مستقيم وفى الوضع الصحيح بالضبط • ويملأ الجزء المقطوع بفرشاة استنسل (فرشة دق) مغموسة فى البوية• وأخيرا تلطف الحافات بوضع طبقة الرش الأخيرة •

الطـــوب Bricks

اذا أردت أن يكون منظر الطوب جديدا لم يتأثر بالعـــوامل الجوية ، فاجعل طبقة التبطين بلون الطوب ، ثم خطط (المونة mortar) • أما الطوب القديم غير المنتظم الشكل ، فتكون العملية عكس العملية السابقة • فتوضع طبقة التبطين بلون المونة وارسم خطوطا مرشدة أفقية ، ثم ارسم كل طوبة بفرشاة أوراق الشجر ، لا تتاكل حافات الطوب بفعل العوامل الجوية، بانتظام، لذا يلزم استعمال لونين أو ثلاثة ألوان للطوب • ظلل كل طوبة عند حافتهـا السفلى ومن جانب واحد فحسب ، وشطب بطبقة رش ، تلطف الحافات ، وتزيد من منظر القدم •

الأحجـــار Stones

تختلف الأحجار كما تختلف طرق وضعها كثيرا ، حتى ليضطر النقاش الى الحصول على عينة من نوع الحجر الذى يريد تصويره ويدرســه على الطبيعة • وقلما توجد الأحجار بلون صلب ، لذا ينبغى أن تستعمل ثلاثة أو أربعة ألوان لطبقة التبطين ، وعادة ما تكون الألوان المعتمـــة من الرمادى والبنى والأزرق والأخضر • ضع الألوان على هيئة بقع غير منتظمة ، وادمجها معا بينما البوية لا تزال طرية • وبعد وضع خطوط الملاط ، تظلل كل حجـرة بلون قاتم عند الحافات السفلى • وأخيرا ، لطف السطح كله بالرش بنقـاط من البنى المائل الى ارجوانى (بنى محروق وأزرق كحلى) •

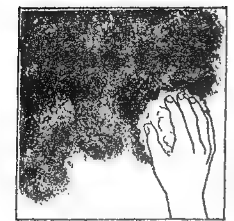
أوراق الأشجار Foliage

قد تتطلب مناظر الحافات أوراق أشجار ، كما قد تحتاج اليها المنـاظر السفلى والأجنحة • ضع طبقة تبطين بلون أخضر متوسط ، ثم أضف أوراق الأشجار ، كل ورقة بضربة مرقاش واحدة • استعمل عدة ألوان مختلفة من الأخضر ، مراعيا أن تكون الأوراق فى تكتلات • ومن الضرورى جعل الأوراق من نوع واحد • ادرس خصائص أشكال ونمو الشجرة التى تمثلها •

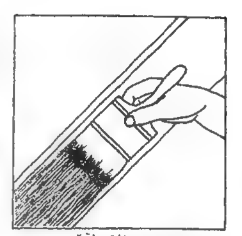
غســـل المناظر Washing Scenery

بعد أن تطلى المناظر خمس أو ست مرات تغدو طبقة الطلاء فوقها سميكة

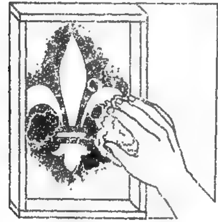
شكل ١٦-٢



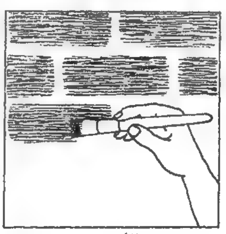
أ- الطلاء بالاسفنجة



ب- الطلاء بفرشاة جافة



هـ - صندوق الاستنسل (إذابة)



د- الطوب



محاكاة الأحجار

وتتشقق وتحدث قشورا . هذه هي علامة الانذار بوجوب غسلها . انقلها الى حائط خارج المنصة ، قائمة ومستندة الى الحائط بوجوهها ، وظهورها الى الخارج . سلط تيارا من الماء ، من خرطوم ، على ظهور الألواح كي يذيب طبقات الغراء القديمة تماما . ثم اقلب الألواح لتصير وجوهها الى الخارج، واكحت الطلاء كله مستخدما فراجين غسل البلاط المنزلية ، وكامل قوة تيار الماء من الخرطوم . وبعد ازالة الطلاء والغراء تماما ، اترك الألواح لتجف. وبعد جفافها ، أعد طلاءها بمحلول الغراء المائى ، وبذا تكون معدة للاستعمال من جـــديد .

الباب السابع عشر

الاضـــــاءة

الوظيفة الأولى للضـــوء هى اظهار الممثلين فاذا لم يســـتطع المتفرجون رؤية الممثلين ، وجوها وأجساما اعتراهم وقت عصيب بعد نهاية العمل التمثيلى للمسرحية · وقد يجدون مشقة فى سماع الألفاظ التى ينطقها الممثلون اذ يعتمد كل من السمع والرؤية ، على الآخر ، الى حد كبير · اذن فوضع الرؤية ذو أهمية أولى · وأول شىء يجب على مصمم المناظر أن يراعيه عند تصميم الاضاءة اللازمة لاخراج أية مسرحية ، هو الاضاءة ·

ومع ذلك ، فليست الرؤية الواضحة هى كل ما يهتم به مصمم المناظر· فبوسع الاضاءة أن تعمل للاخراج أكثر من مجرد اظهار الممثلين · تستطيع الاضاءة أن تسهم بقدر عظيم ، فى احداث الآثار ، بجميع الطرق الآتية ، أو ببعضها ·

تكوين الحـــالة Establishing mood

يستطيع مصمم المناظر ، بواسطة الألوان التى يستعملها فى اضـــاءة المنظر من أجهزة الاضاءة ، وشدة الاستضاءة التى يظهر بها المنظر ، يستطيع أن يزيد كثيرا فى حالة المسرحية أو يتلف تلك الحالة · فالكوميديا التى تمثل فى منظر خافت الاضاءة ، تكاد تعجز عن احداث النكتة المضـــحكة · كذلك الدراما الجدية التى تمثل فى منظر باهر الاضاءة ، ويصعب عليها أيضا أن تكون مؤثرة · فالاضاءة الصحيحة تدعم وتقوى الحالة الأساسية للمنظـر أو للمسرحية ، بدلا من أن تحاربها ·

نقـل المعلومات Conveying information

الاضاءة قادرة على نقل المعلومات الى المشاهدين فى الحال تقريبا ، كالوقت من اليوم (الصباح الباكر ، وقت الظهيرة ، بعد الظهر ، والمساء ، والليل) ، وصفة الجو (المشمس ، والعاصف ، والغـــائم) ، وفى بعض الأحيان ، تدل الاضاءة على فصول السنة ، ولا سيما فى حالة منظر خلوى،

وقد تكون لجميع هذه المعلومات أهمية بالغة ، فى التفهم الكامل لتكوين القصة وكثيرا جدا ما يتضح تكوين القصة عن طريق الاضاءة ٠

احـداث التاكيد Providing emphasis

يمكن بزيادة الاضـــاءة أو ضـــعفها ، اعطـــاء الشخص مزيدا من التاكيد أو اقلال ذلك التاكيد ، فيمكن زيادة تاكيد شخص معين أو شىء بعينه، أو نقص تاكيده ٠ خذ ، مثلا ، دخولا ما ، فاذا كان هناك دخول entrance بالغ الأهمية وشيك الحدوث ، من خلال باب معين ، فانه يمكن اضـــافة تأكيد زائد ، بزيادة كمية الضـــوء المركز على الباب ٠ كذلك يمكن ، بنفس الطريقة ، اقلال اهمية الباب وذلك بنقص كمية الضوء ٠

تجميل المنظـــر Enhancing the set

من غير المرغوب فيه لفت الانتباه الى المنظر لئلا يشرد ذهن المتفـــرج عن العمل التمثيلى الحادث فى نفس المنظر ، فان المنظر الجميل يســـتطيع الاسهام فى الاخراج ٠ لأن المنظر الرائع التصميم لا يمكن أن يبدو جميـــلا الا اذا أضىء اضاءة صحيحة ٠ وأحيانا ، يمكن للمنظر الضعيف التصميم أو المنظر الضعيف التنفيذ أن يبدو جميلا بواسطة الاضاءة الابتكارية ٠

اظهار القيم الدرامية Underscoring dramatic values

بعد منظر رعاع عنيف ، اذا بقى شخص بمفرده فى مخروط واحد من الضوء ، فانه يصير شخصية درامية ٠ ويتحدد مبلغ دراميته بواســطة : الشخصية ، والموقف ، وطريقة سقوط الضوء فوقه ٠ ويمكن استعمال الضوء وحده للتعرف على القيم الدرامية أو مضاعفة القيم الدرامية التى قد يرغب المخرج فى تاكيدها ٠

وبسبب الامكانيات الضخمة للاضاءة ، اما نفعا واما ضرا ، فان كلا من مصمم المناظر والمخرج يرىمضطرا أن الاضاءة فى اى اخراج لابد أنتكون صحيحة تقريبا ، قدر المستطاع ٠ لهذا السبب يرغب مصمم المناظر فى أن يضىء منظره ٠ ويجب عليه عند تصميم الاضاءة أن يكون على اتصال دائم

بالمخرج وبالتشاور معا يجب ان يلبيا جميع الاحتياجات الأساسية للمسرحية والمنظر والممثلين .

ولكى يقوم مصمم المناظر بوظيفته على خير وجه ، يجب عليه ان يلم بمعداته الماما تاما وبالآثار التى يمكنه الحصول عليها من تلك المعدات والاحتياجات اللازم مراعاتها عند استخدام هذه المعدات .

معدات الاضاءة Lighting Equipment

تكاد تكون جميع الأضواء المستعملة فوق المنصة من النوع المتوهج . ومصدر هذه الاضافة مصباح موضوع ، عادة ، داخل جهاز معدنى ، يوجه الأشعة او يركزها فى وجهة واحدة . ويتصل هذا الجهاز بواسطة كابل a cable ، بلوحة أزرار بها مفاتيح a switchboard تستطيع توصيل التيار الكهربى بهذه الأجهزة أو قطعة عنها وبها ادوات معتمة للضوء dimmers تتحكم فى لمعان النور وزيادة على ذلك ، فان معظم الأجهزة مزودة باطار الوان a color frame أو أداة أخرى تتحكم فى لون النور المنبعث من تلك الأجهزة . هذه هى المعدات الأساسية التى يعمل بها المصمم .

الأجهزة Instruments

توجد عدة أنواع مختلفة ، من أجهزة الاضاءة تؤدى مختلف الأغراض والاحتياجات . وبعضها محدود الوظائف التى يمكنه القيام بها ، بينما البعض الأخر غير محدود الوظائف التى يمكن أن يؤديها . وهاك بيانا بالأجهزة الرئيسية التى يقتنيها المصمم عادة .

المصابيح الموجهة Spotlights

يحتمل أن تكون هذه الأجهزة هى الأكثر فائدة للمصمم ، لاضاءة المنصة وتنحصر ميزتها فى امكان توجيه ضوئها بدقة الى اية نقطة تقريبا ، تكون بحاجة اليها فيها . وبواسطة ادواتها الصحيحة يمكن قصر ضوئها على المنطقة المطلوبة دون أن يتسرب شىء من ذلك الضوء الا القليل جدا ، الى المناطق الأخرى . ويمكن التحكم فى الضوء المنبعث من المصباح الموجه ، بسهولة اكثر من أى جهاز آخر .

لجميع المصابيح الموجهة مظاهر مشتركة فيما بينها • فكلها تحتـــوى على علبة معـــدنية a metal housing ذات ثقب مستدير فى أحد طرفيها، وعلى مصدر ضوئى ، وعدسة a lens • والمصدر الضوئى مصــباح متوهج an incandescent lamp تتراوح قوته ما بين ٢٥٠ الى ٢٠٠٠ وات • وتجمع العدسة الأشعة الصادرة من المصدر الضوئى وتركزها على المنطقـة أو الجسم المراد اضاءته • وتركز العدسة الواسعة الزاوية الضوء على منطقة واسعة نسبيا • أما العدسة ذات البعد البؤرى الطويل ، فتركز الضوء على منطقة صغيرة • وبالاضافة الى هذه المظاهر ، تضم معظم المصابيح الموجهة اطار الوان يسمح باستعمال وسط ملون ، وبعضها مزود باقماع أو نوافذ تتحكم فى شكل حزمة الضوء وتقييدها أكثر من العدسة نفسها • (ومصابيح الكوارتز الجديدة اكفأ كثيرا من المصابيح المتوهجة العتيقة الطراز وتعيش مدة أطول) •

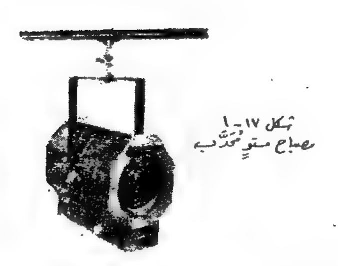
توجد اربعة انواع رئيسية من المصابيح الموجهة شائعة الاستعمال ، هى :

المصباح الموجه ذو العدسة المستوية المحدبة The plano-convex spotlight

لا يزال هذا النوع من المصابيح الموجهة شائع الاستعمال ، رغم تفوق انواع كثيرة أخرى عليه فى كفاءتها ، فما زالت تستعمله كثير من المدارس ودور العبادة ومسارح الجمعيات التى لم تطور اجهزة اضاءتها فى السنوات الحديثة • (انظر شكل ١٧ ــ ١) • هذا المصباح اضخم حجما وأثقل وزنا واقل مرونة ، كما هو اقل قدرة على تجميع الضوء وتوزيعه ، من الطرازات الحديثة • وتعطى عدسته المستوية المحدبة التى سطحها المستوى الى جانب المصباح ، وسطحها المحدب الى الجانب الآخر ، وتعطى قوة الضـــوء التى تصدرها ، حافة جادة « صلبة » • ورغم تخلف هذا النوع من المصباح عن الأنواع الأخرى ، فانه لايزال كفئا للوفاء بمعظم الاحتياجات •

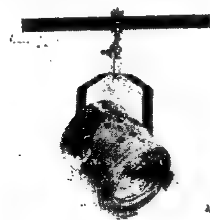
مصباح فرسنل الموجه The Fresnel spotlight

يتكون هذا المصباح من اى مصباح متحــرك يستعمل عدسة فرسنل



شكل ١٧ - ١
مصباح مستو محدب

المعروفة باسم العدسة المتدرجة a stepped lens · أى انها مستوية من الجانب الأقرب للمصباح ، وجانبها الآخر ذو حزوز دائرية circular grooves ومرتفعات دائرية أيضا ، او درجات · (انظر شكل ١٧ - ٢) · يجمع هـذا النوع من العدسات الضوء ويوزعه بكفاءة أكثر من العدسة المستوية المحدبة· وكمية الضوء التي يصدرها ذات حافة رخوة بدلا من الحافة الصلبة · ونتيجة لذلك ، ففي الاضاءة الواقعية يتطلب مصباح فرسنل الموجه استعمالا اقـل للاضواء التحتية واضواء الجوانب ، لتدمج نوره في الشكل الكلي · وزيادة على ذلك ، فاغلب مصابيح فرسنل الموجهة ، وكثير من المصابيح الأقدم طرازا، ذوات مصدر ضوئي قابل للتعديل ، يمكنها من اصدار حزمة ضوء بحجـم متغير · وعند تحديك المصباح نحو العدسة ، تصير الحزمة أوسـع ، وعند تحريكه بعيدا عنها تغدو الحزمة أضيق ·



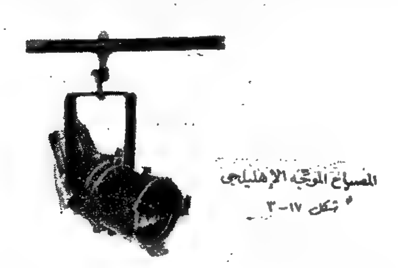
شكل ١٧ - ٢
مصباح فرنسل الموجّه

مصباح فرنسل الموجه - المصباح الموجه الاهليلجي

لما كان مصباح فرسنل الموجه ذا خصائص عديدة نافعة ، فهو نموذجى فى استعماله على مورينة البرقع لاضاءة مناطق خلفية المنصة ، وفى حالة المسارح الصغيرة ، يعتبر ايضا لائقا للاستخدام كحزمة ضوء او كموجه فى البلكون يضوء المناطق الامامية من المسرح ٠

المصباح الموجه الاهليلجى The ellipoidal spotlight

يختلف هذا المصباح فى تصميمه عن سائر المصابيح الأخرى ٠ فيوضع المصباح فيه مقلوبا فى قابلة تشبه المدخنة موضوعة بدورها فى مؤخر الهيكل بحيث تكون اسلاك المصباح فى المركز البؤرى بالضبط ، للعاكس الاهليلجى الشبيه بالمرآة ٠ فيجمع العاكس نسبة مئوية عالية من الأشعة المنبعثة من المصباح ويعكسها من خلال فتحة ، على العدسة أو مجموعة العـــدسات ، فتشكل العدسة كمية الأشعة وتعكسها على المنصة ٠ ويمكن تشكيل كميـــة الأشعة ، زيادة على ذلك ، بواسطة حواجز مثقبة متحركة داخل الجهاز ٠ فعندما تحرك هذه الحواجز الى الداخل او الى الخارج ، يمكن جعل الحزمة مربعة أو مستوية أو اوسع او اصغر (انظر شكل ١٧ ــ ٣) ٠



المصباح الموجه الإهليلجى
شكل ١٧-٣

ولما كانت كفاءة هذا المصـــباح ومرونته عاليتين ، فهـــو مثالى فى استعماله لالقاء حزمة من الضوء أو كموجة فى البلكون ، وخصوصا حيث تكون المسافة الى المنصة ثلاثين قيما او اكثر ٠ فالمصباح ذو الوات المنخفض نسبيا ، اذا وضع فى هذا المصباح الاهليلجى ، اعطى ضوءا فى خلفيـــة

المنصة عند مناطق التمثيل ، يعادل الضوء الصادر من مصباح أعلى بكثير من حيث الوات wattage ، موضوع فى أى نوع آخر من المصابيح الموجهة .

وزيادة على الأنواع الثلاثة للمصابيح الموجهة ، المستعملة فى الاضاءة العامة للمنصة ، هناك أيضا « المصباح الموجه المتتبع follow spot light المستعمل فى أغراض خاصة (أنظر شكل ١٧ ـ ٤) . هذا المصباح الموجه



شكل ١٧-٤
المصباح الموجّه المتتبع

مصمم ليلقى الأشعة الى مسافات بعيدة ـ من ٧٥ الى ١٢٥ قدما أو يزيد ـ عادة من مقصورة توجيه projection booth مؤخر البلكون . ويستعمل مصباحا عالى الوات (من ١٠٠٠ الى ٢٠٠٠ وات) ، وأحيانا يستعمل مصباح قوس a carbon arc (قوس فولتا) ، ومجموعة عدسات عالية الكفاءة وبعيدة البعد البؤرى ـ وهو مزود بمقبض a handle يعمل على تضييق حزمة الضوء أو توسيعها ، أو ليوجه العامل حزمة الضوء الى أية بقعة على المنصة وبينما يندر استعمال هذا الجهاز فى الاخراج الدرامى ، فهو بالغ الفائدة فى الاخراج الموسيقى حيث يكون ضروريا لاظهار المغنية بمجـــرد دخولها الى المنصة آتية من الأجنحة ، ثم يتبعها وهى تتحرك الى مناطق أخرى من المنصة .

المصابيح الغامرة Floodlights

كثيرا ما تستعمل المصابيح الغامرة لاضاءة المناطق خارج المنصـــة



(شكل ١٧ ـ ٥)

وبداخلها . فتضيء الستائر والمناظر الخلفية ومعلقات السماء sky drops أو قبة السقف الممثلة للسماء cycloramas ، أو ترسل أشعة الشمس أو القمر من خلال فتحة فى المنظر . وتوجد ثلاثة طرازات رئيسية ، من هذه المصابيح ، شائعة الاستعمال .

المصباح الغامر اللؤلؤى Olivette

ربما كان هذا النوع من المصابيح الغامرة هو أكثرها شيوعا رغم ثقله وضخامته وعدم كفاءته . وهذا المصباح الغامر ، ببساطة ، عبارة عن صندوق معدنى ضخم طلى داخله باللون الأبيض ، وتحمله أنبوبة متداخلة (تلسكوبية) مركبة على حامل stand . ومصدره الضوئى مصباح قوة ١٠٠٠ وات ،

ويحدث حزمة ضوئية واسعة منتشرة تصعب السيطرة عليها (أنظر شكل ١٧ ـ ٥)

هناك مصباح غامر أخف وزنا من السابق • انه المصباح الغامر طراز الغرفة « scoop » أو المدخنة• وهو مزود بعاكس مصقول اهليلجى الشكل، ويخلق وسطا لتوسيع انتشار الضوء الذى يمكن السيطرة عليه بسهولة • والمصباح المستعمل فى هذا الجهاز قوته ٥٠٠ وات فقط ، ولكنه يعطى ضوءا عمليا أكثر مما يعطيهمصباح لؤلؤى قوة ١٠٠٠ وات • ولما كانت هذه المصابيح مزودة بسيور yokes ومشابك clamps ، ومتصلة بعوارض انبوبية، فهى مثالية فى اضاءة الجزء العلوى من ستائر السماء وقبة المنصـــة • وبالطبع . تسمح اطارات الألوان باستعمال أى وسط ملون • (أنظر شكل ١٧ ـ ٦) •



شكل ١٧-٦
مصباح غامر - طراز الغرفة أو المدخنة

المســقط الضوئى The beam projector

يتكون المسقط أساسا من مصدر ضوئى ، وعاكس عميق على هيئـــة قطع مكافىء ومجموعة من « حلقات تسرب الضوء "spill rings (الحقيقة انها حلقات لمنع تسرب الضوء) • وهو مزود بمصباح من ٥٠٠ الى ١٥٠٠ وات ، فيسقط كمية من الأشعة المتوازية ، ضيقة وشديدة • (أنظـر شكل ١٧ ـ ٧) • ولذا ، فهو مثالى كمصباح موجه لاسقاط أشعة تحكى أشعة الشمس أو القمر ، من خلال نافذة أو أية فتحة منظر أخرى • يجب أن يزود

هذا المسقط باطار الوان ليحمل اقراصا جيـلاتينية ملونة ، ويركب عادة على انبوبة مستعرضة او فوق حامل ذى انبوبة متداخلة ٠



(شكل ١٧ ـ ٧)

المصابيح الموجهة والغامرة المساعدة Auxiliiary floods and spots

وزيادة على هذه المصابيح الغـــامرة والموجهة ، هناك اجهزة بديلة رخيصة يمكن استعمالها لسد النقص فى الاضاءة عندما تكون أجهزة اضاءة المنصةالعادية غير كافية ٠ هذه الأجهزة البديلة هى المصابيح الماكســـة R—40 ، أو مجموعة PAR 38(أو اية مصـــابيح أخرى مشابهة) ، وتباع فى معظم متاجر المعدات الكهربية ٠ ويمكن الحصول عليها اما غامرة أو موجهة للضوء ، ومن قوات ما بين ٧٥ الى ٣٠٠ وات ، ومزودة بالعواكس ذوات المرايا ٠ ولجعلها اكثر صلاحية للاستعمال على المنصة ، يجب اعداد بعض التركيبات والوصلات ، كالحوامل القابلة للحركة فى جميع الاتجاهات واطارات الألوان ذوات الشابك ٠ والواقع انه يوجد كثير من المتاجر يبيع وحدات كاملة من معدات اضاءة المنصة ، تضم المصابيح والهياكل المعدنية ومعدات التعليق واطارات الأقراص الشفافة الملونة ٠ (أنظر الملحق ب B) . وتقل اثمان هذه الوحدات عن اثمان أرخص المصابيح الغامرة أو الموجهـة، ولكنها ليست عالية الكفاءة او سهلة الاستعمال مثلها ٠

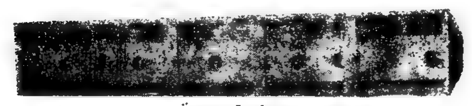
المجموعات الضـــوئية striplights

يستعمل المصطلح « مجموعة ضوئية » ليشمل جميع الأجهزة المكونة من حوض معدنى به فتحتان أو اكثر للمصابيح ٠ ومن المجموعات الضـوئية:

الأضواء التحتية ، والأضواء الجانبية ، وأضواء تحديد الأفق والأضـــواء الخلفية ·

الأضواء التحتية Foolights

هناك أنواع كثيرة من المجموعات الضوئية التحتية مختلفة الأشـكال والأحجام · بعضها موضوع فى حوض معدنى عند الحافة الأمامية للمنصة أمام البرقع · وبعضها مبنى فى أرض المنصة ليمكن امالته عند استعماله أو اقفاله عند عدم الاستعمال · وبعضها مجرد أحواض معدنية موضـــوعة على أرض البرقع (أنظر شكل ١٧ ــ ٨) · وبعضها يضم مصابيح ملونة (وهذه لا تفى بالغرض اذ سرعان ما يحترق اللون) · وبعضها عبارة عن أقراص زجاجية ملونة (وهى عدسات غير مركزة للضوء) ، وبعضها حـــوامل فردية لاطارات الألوان ·



مجموعة ضوئية تحتية

(شكل ١٧ ــ ٨)

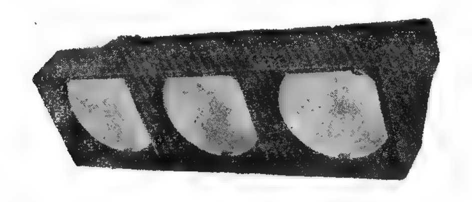
وعلى أية حال ، هناك قواعد عامة يجب مراعاتها مع جميع الأنواع : يجب الا تزيد قوة المصابيح على ٧٥ وات فى المنصة المتوسطة · يجب وصل المصابيح بالأسلاك فى ثلاث دوائر كهربية للألوان الأولية الثـلاثة (الأحمر والأزرق والأخضر ، فى الاضاءة) حتى يمكن السيطرة على كل لون على حدة للحصول على التوازن الضوئى الصحيح · ويجب قصر وطبع المجمـــوعات الضوئية على وسط المنصة حتى لا يتسرب منها الضوء الى جـوانب واجهة المنصـــة ·

أهمل كثير من مصممى المناظر، فى السنوات الحديثة، الأضواء لأنها تميل الى أن تضفى على المنظر منظرا غير حقيقى· كما أنها تميل الى القاء ظلال

مضـــايقة عــلى الحـــائط الخــلفى • واذا استــتعملت مـــع قــراءات منخفضــــة لمعتـــم الضـــوء ، لمجــــرد أغـــراض تنـــويع الضـــوء ، فهى مفيــــدة فى المنـــاظر الواقعيـــة ، اذ تدمج الأنـــوار المؤكـــــدة معا ، وتزيل الظلال المعاكسة من تحت الحواجب والأنوف والذقون لـــدى الممثلين • وهى مفيدة ، بنوع خاص ، فى هذا الغرض ، عندما تقع الحزم الضوئية الصادرة من المسقطات على المناطق الأمامية من المنصة ، بزاوية عالية • واذا كانت المصابيح الموجهة فى مقدم البلكون ، فعادة لا تـــكون هناك حاجة الى استعمال أضواء تحتية ، وفى هذه الحالة ، يجب على المصمم أن يعمل على منع سقوط الظلال على الحائط الخلفى ، ناشـــئة عن الزاوية المنخفضة للمصابيح المتحركة •

الأضواء الجانبية Border lights

هى أحواض معدنية ضخمة مقسمة الى حجرات بها فتحات للمصابيح تبعد كل منها عن الأخرى ٦ أو ٨ ١٠ بوصات ، وتتـــدلى من عوارض أو نحوها ، فوق المنصة (انظر شكل ١٧ ــ ٩) • وهى عادة مزودة بأقراص



شكل ١٧ ــ ٩

مجموعة مصابيح مثبته فوق حوض معدنى مقسم الى حجرات

زجاجية ملونة أو بحوامل لاطارات الألوان بكل حجرة • ويجب أن يكون بكل حجرة مصباح قوة ١٥٠ أو ٢٠٠ وات ، كما يجب أن توصل المجموعة

الضوئية كلها بثلاث دوائر كهربية للألوان الثلاثة الأولية (وأحيانا يستعاض عن اللون الأخضر بلون أصفر كهرماني) ، حتى يمكن السيطرة على كل لون

على حدة ٠ واذا كانت الفتحات المعدة لاستقبال المصابيح على أبعـــــاد ١٠ بوصات ، تكون هناك ست حجرات في المجموعة الضوئية المعتادة طول ٥ أقدام ، مع حجرات متبادلة على كل من الدوائر الكهربية الثلاث ٠ وعادة يكون هناك ، على الأقل مجموعتان ضوئيتان طول ٥ أقدام ، للمنصة التى طول فتحتها ٣٠ قدما ٠ ويفضل وجود ثلاث مجموعات ٠

عند اضاءة المنظر الداخلى interior set المتوسط لا يستعمل المصمم الا الحاجز الأول بالسقف ، وعادة ما يعلق هذا الحاجز على أول انبوبة مستعرضة خلف حاجز السقف حتى يوجه الضوء تحت السقف الى خلف المنظر ٠ واذا كان هناك متسع كاف ، علقت المصابيح الموجهة التى تضيء خلفية المنصة على نفس هذه الأنبوبة المستعرضة ، أيضا ٠

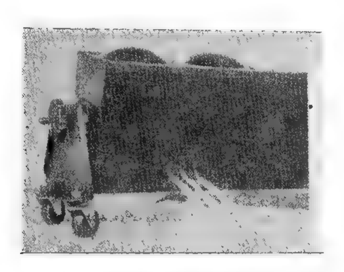
اما فى المنظر الخارجى ، ولاسيما فى العرض الموسيقى فقد يتطلب العرض استعمال حاجز ثان معلق الى مسافة بعيدة نحو خلفية المنصـــــة لتضيء مناطق العرض البعيدة ٠ وينبغى حجب هذا الحائل بحافة منظر من أوراق الأشجار معلقة أمامه ٠

والغرض الرئيسى من الاضاءة الجانبية هو تزويد المنصة باضاءة عامة، وادماج الأنوار المؤكدة الصادرة من المصابيح الموجهة حتى لا تكون حافات حزمها الضوئية واضحة جدا ٠ كما تساعد الأنوار الجانبية فى ازالة الظلال من الحائط الخلفى ٠ ومع ذلك فيجب عدم استعمال الأضواء الجانبية بقوة تتلف كل تناقض وتحدث اثرا واحدا تفها ، فى الاضاءة ٠

المجموعة الضوئية المحددة للأفق Horizon strips

هذه المجموعة الضوئية عظيمة الشبه بمجموعة الأضواء الجانبيـــة وكثيرا ما تستعمل لتحديد الأفق ، فتوضع ببساطة على الأرض عند قاعدة منظر مبتور للسماء او قبة سقف المنصة وتؤخذ وضعا بحيث تتجه الأشعة

الصادرة من مصابيحها الى أعلى · وهذه المجموعة سهلة الاستعمال اذا مازودت « بكوابيل » طرفية ومرتكز دوران trunnions وعجلات casters (انظر شكل ١٧ ـ ١٠) ، وبذا يسهل نقلها الى المكان المطلوب وضبطهـا بسرعة لتؤدى الغرض منها ·



شكل ١٧ ـ ١٠
مجموعة مصابيح افقية ذات كوابيل طرفية

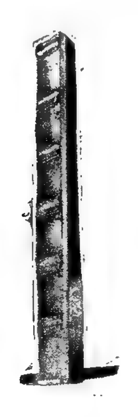
وكمجموعة الأضواء الجانبية ، يجب توصيل مجموعة أضواء الأفق بثلاث دوائر كهربية ، كى تسهل السيطرة على كل لون من الألوان الأولية على حدة للحصول على التوازن اللونى المطلوب · ويجب أن تكون مصابيح هذه المجموعة قوة ١٥٠ الى ٢٠٠ وات · وفى أغلب الأحوال ، تكون اطارات حمل الوسط اللونى أكثر ملاءمة من الأقراص الزجاجية ·

وعند استعمال مجموعات اضـــواء تحديد الأفق ، يجب ابعـــادها عن قاعدة المناظر المبتورة أو قبة المنصة قدر الامكان ـ على الأقل ثلاث أو أربع اقدام والا أضاءت بنور باهر جميع تجاعيد خيش المناظر · كذلك ينبغى حجبها من الأمام بصف من الواح المناظر الأرضية المبتورة · ومن الطبيعى ألا تستعمل مجموعات أضواء تحديد الأفق الا لاضاءة قاعدة منظر السماء المعلق ، أو قبة المنصة · ويمكن استعمال من ثلاثة الى ستة مصابيح غامرة

طراز الغرفة أو المدخنة ، معلقة من أنبوبة مستعرضة ، فتكون اكفا لاضاءة الجزء العلوى ٠

مجموعات الأضواء الخلفية Backings strips

عادة ما توجد مجموعات الأضواء الخلفية الصغيرة على هيئة أحواض مقسمة الى ثلاث أو أربع أو ست حجرات ، من المعدن الخفيف يمكن تعليقها بجانب باب أو فوقه ، على الجانب البعيد عن المنصة ، لكى تضىء المنطقة التى يفتح عليها الباب ٠ (أنظر شكل ١٧ ـ ١١) ٠ وتستعمل فى هذه المجموعات، عادة ، مصابيح قوة ٤٠ أو ٦٠ وات لتعطى القدر الكافى من الضوء فحسب، لاضاءة المنطقة خارج المنصة ، وأى ممثل يدخل من الباب ٠ وقد تزود هذه المجموعات أو لا تزود بحوامل اطارات الألوان ٠



شكل ١٧ ـ ١١
مجموعات الأضواء الخلفية

لوحات المفـــاتيح Switchboards

لوحة المفاتيح هى الواسطة التى يسيطر بها خبير الضوء على الانوار فى كل المنصة وقاعة المشاهدين · تحتوى هذه اللوحات على عدد من الدوائر الكهربيـــــة circuits — أربع وعشرين أو ثلاثين دائرة كهربية اذا كان هذا ميسورا — يسيطر على كل منها مفتاح a switch ، ويحميها منصهر (كوبس a fuse) وعدد اقل من الأدوات المعتمة للضوء · وفى بعض الأحوال ، توصل جيوب المنصة stage pockets (مخارج فى أرض المنصة)، أو مخارج قاعة النظارة house outlets بالأسلاك بلوحة المفاتيح · كما يمكن ، فى حالات اخرى ، توصيلها بلوحة المفاتيح بقابس (فيشة) حسـبما يتطلب الأمر · ومن أجل المرونة ، يجب عدم توصيل معتمات الضوء توصيلا مستديما بأية دائرة من دوائر المنصة أو دوائر قاعة المتفرجين ·

معتمـــات الضـــوء Dimmers

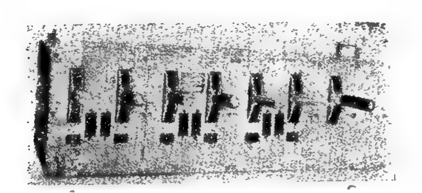
هناك ثلاثة انواع من المعتمات : ذو المقـــــاومة ، والتلقائى التحكم auto-transformer ، وذو التحكم السيليكونى silicon control rectifier .

والمعتمات العتيقة الطراز ذوات المقاومة لها ميزة القدرة على العمل بكل من التيار المتردد والتيار المستمر · غير أن لها عدة مساوىء منها ثقل وزنها وضخامتها وانها محتاجة الى استخدام مصـــــباح « تحميل وهمى a phantom load » —وهو مصباح اضافى او جهاز حرارى لخارج المنصة— بينما تاثير قوة الآلات الواتية على التيار ، لا يضيف شيئا على المعدل الأدنى لتحميل هذه المعتمات · وبغير التحميل الوهمى لا يمكن اعتام الأضواء الى الظلام التام (الأسود) · وبالطبع يمكن ترتيب معتمات المقاومة فى صفوف افقية لسهولة الوصول اليها · ويمكن توصيل المعتمات فى كل صف بحيث كل صف (انظر شكل ١٧ — ١٢) ·

المعتمات التلقائية التحـــويل Autotransformer dimmers

لهذه المعتمات مساوىء منها انها لا تعمل الا على تيار كهربائى متردد، غير أن لها ميزات كثيرة ، فهى أصغر حجما وأخف وزنا وأسهل تشغيلا من

معتمات المقاومة . كما انها تستطيع اعتام اى مصباح مهما تكون قوته الى الظلام التام بدون استعمال اى تحميل وهمى . ويمكن وضع هذه المعتمات التلقائية التحويل فى صفوف ، وعمل الترتيبات اللازمة لتوصيل المعتمات فى كل وصف (انظر شكل ١٧ ـ ١٢) .

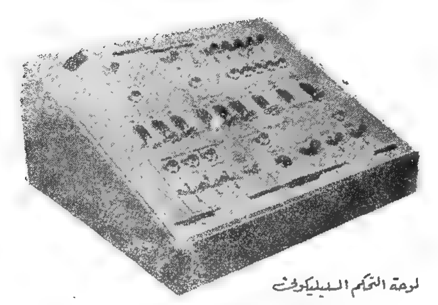


شكل ١٧ ـ ١٢
لوحات المفاتيح التلقائية التحويل

معتمات التحكم السيليكونى Silicon control rectifier dimmers

تعمل هذه المعتمات أيضا بتيار كهربى متردد ، ومع ذلك فلهـا عدة ميزات واضحة على أى نوع آخر من المعتمات . فأولا : ليس من الضرورى ان تكون المعتمات نفسها فى موضع لوحة التحكم ، فيمكن وضعها أسفل المنصة او فى أى مكان آخر يمكن الاستغناء عنه . وهذا يعنى ، عادة ، وفرا كثيرا فى توصيل الأسلاك . وثانيا : لوحة التحكم الصلبة خفيفة الوزن ، حتى عند وصل عدة لوحات معا ، وبذا يمكن وضعها فى اى مكان ـ فى مقصورة اسقاط الأضواء ، أى فى البلكون ، او حتى فى الأوركسترا أثناء البروفات بالملابس ـ وتوصل بصفوف المعتمات بسلك تليفون خفيف وثالثا : بما ان المعتمات منفصلة عن لوحة التحكم ، فانها تكفى العامل مئونة الحرارة الناشئة من أى صف من المعتمات .

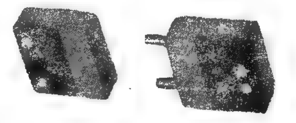
تباع جميع أنواع المعتمات فى لوحات معبأة داخل صناديق من مختلف الأحجام والقدرات الاعتامية ، بحيث يمكن تكوين لوحة مفاتيح ، من الحجم المرغوب والمرونة المطلوبة ، تدريجيا ، فى مدى سنوات .



شـــكل ١٧ ـ ١٣

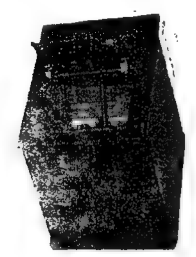
الكابلات والموصـــــلات . Cables and Connectors

تستعمل الكابلات فى توصيل أجهزة الاضاءة داخل المنصة ، المتصل سلكيا بلوحة مفاتيح ، أو توصيل الأجهزة نفسها بلوحة المفاتيح مباشرة . وأغلب الكابلات المستعملة على المنصة اما مغطاة بالمطـــاط (وهى أعظم الكابلات متانة فى العمل) أو مكسوة بالقماش (أرخص ثمنـــا وأقل مدة عمل) . يجب ألا تقل الأسلاك المستعملة على المنصة عن ١٤ ، الذى يتحمل ١٥ امبير فى أمان . ولكن يستعمل أحيـــانا ١٢ الأضخم ، والذى يتحمـــل ٢٠ امبيرا .



شـــكل ١٧ ـ ١٤
قابس كهربائى (فيشة) ذو اصبعين

والفيشات أو الموصـــلات المستعملة مع معظـم الكابلات وأجهـــزة المنصة ، من النوع ذى الاصبعين داخل غلاف من « الفيبر "fiber" » المتين ، ليتحمل ١٥ امبيرا ٠ (انظر شكل ١٧ ـ ١٤) ٠ وموصل الموجب ذو الاصبعين النحاسيتين ، يوصل باستمرار بالجهاز ، عادة ، بقطعة قصيرة من السلك المغطى بالمطاط أو بالأسبستوس ٠ أما موصل الخيط السالب ، ذو القابلتين النحاسيتين ، فيوصل بالطرف الموجب للكابل ٠ يوصل هذان الموصلان ، ثم



شـــكل ١٧ ـ ١٥
جيب أرضى

يوضع الطرف الآخر للكابل الموجب فى داخل منصة أرضى ، موصل بدوره بلوحة المفاتيح ، (انظر شكل ١٧ ـ ١٥) ولسهولة العمل ، يجدر كتابة طول هذا الكابل بالأرقام ، بالبوية ، على كل موصل للكابل ٠ ويجدر أيضا عمل عقدة بسيطة عند وصل كابل بجهاز ، أو بكابل آخر ، حتى لا ينتج عن أى شد فجائى على الكابل ، قطع التوصيلة ٠

استخدام الضـــوء Employment of Light

هناك أسلوبان أساسيا لاضاءة المنصة : « **الاضاءة العامة** » التى تميل الى أن تجعل كل شىء على المنصة يبدو مرئيا على قدم المساواة مع غيره ٠ و « **الاضاءة النوعية** » التى تميل الى اظهار مناطق معينة ، أو أشياء بعينها ، أو أشخاص معينين ٠ فالاضاءة العامة معظمها يصدر عن مجموعات

وحدها ، فان الضوء ينقصه التحديد ويغدو معتما وتقها وغير ممتع • وتصدر معظم الاضاءة النوعية بواسطة المصابيح الموجهة ، تساعدها احيانا المصابيح الغامرة من خلال فتحات المنظر • واذا لم تمزج الاضاءة النوعية بالاضاءة العامة ، فانها تميل الى أن تصير حادة وغير حقيقية • ورغم أن هذا مرغوب احيانا ، فقد يشرد ذهن المتفرجين فى كثير من المسرحيات الواقعية • لذا لا يستعمل اى نوع من هذين الاسلوبين وحده ، فى معظم الاخراجات ، وعادة، تكون الاضاءة بكلا الأسلوبين معا •

ويتحدد اسلوب الاضاءة السائد بنمط المسرحية موضـــوع الاخراج وفكرة المخرج عن الاخراج • فمثلا ، فى الاخراج النمطى ، ربما يضم كثيرا من الحركات التاكيدية تتطلب اضاءة مؤكدة خاصة • وفى الاخراج الواقعى، تميل الاضاءة نحو الاضاءة العامة اكثر من الاضاءة النوعية •

اضــــاءة المناطق Area Lighting

يجب ، فى الاخراج النمطى أن يبالغ فى اضاءة المناطق بنفس درجة المبالغة فى عناصر الاخراج الأخرى • تميل الاضاءة العامة الى افســـاد حالة المسرحية وجوها وتعمل نحو أغراض تتعارض مع الفكرة الكلية (انظر منظر مسرحية « القطار المدرع » شكل ٦ ـ ١٠) • فالاضاءة الشديدة التاكيد ضرورية لتدعيم روح الاخراج وابراز القيم الدرامية وقيم الجمال الفنى • وفى بعض الحالات ، يمكن استخدام الاضاءة لخلق البيئة الكلية التى وقعت فيها احداث المسرحية •

أما فى المسرحية الواقعية فلن يكون امام المصمم افق واسع لممارسة خياله • فعندما يناضل الاخراج بكل الوسائل الممكنة لخلق الايحاء بالحقيقة والاحتفاظ به ، فان الاضاءة ، ككل شىء آخر ، ينتظر منهـــا أن تسهم فى النهوض بما يحقق الغرض (انظر منظر مسرحية « رحلة » شكل ٦ ـ ٢) • وهذا يعنى أن يكون لها عمق مناسب ، وحافز ملائم وتتكون من الألوان الصحيحة •

العمق Depth

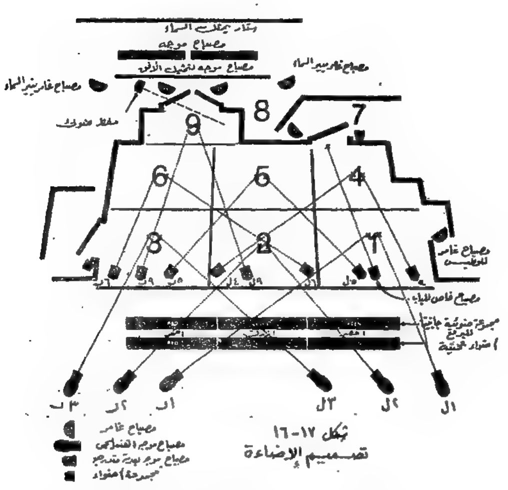
يحصل على العمق فى الاضاءة عن طريق النور والظل shadow :

فاذا ما سقط النور على عنصر من عناصر التكوين ، جعله يبرز ٠ أما الظل فيجعل العنصر يتضاءل ٠ والأثر المركب منهما يعطى عمقا أو صفة التجسم (الأبعاد الثلاثة) لتركيب الاخراج ٠ وبما اننا تعودنا رؤية الاشياء ، في حياتنا اليومية ، مجسمة ، فان هذا الأسلوب من الاضاءة يبدو لنـــــا فوق المنصة أعظم واقعية ٠

يحصل على العمق فى اضاءة المنصة ، عادة ، باستعمال مصدرين ضوئيين ، على الأقل ، يسلطان على كل منطقة من مناطق المنصة ٠ وهذه المصادر ، التى هى عادة مصابيح موجهة ، يجب أن توضع بحيث يســـقط ضوؤها بزاوية ٤٥° تقريبا من ناحيتين مختلفتين ٠ وبعبارة أخرى يجب أن تضاء كل منطقة من مناطق المنصة من ناحيتين متعامدتين كى تضفى عمقا على شيء أو جسم فى تلك المنطقة ٠ وينبغى أن يكون الضـــــوء الآتى من ناحية ، أشد ، وعادة بلون مخالف للضوء الآخر ، كى ينتج أثر النور والظل٠ انظر تصميم الضوء فى شكل ١٧ ـ ١٦ ، مثلا ٠ فالمنطقة ١ ، فى هذا المنظر، يضيئها المصباحان الموجهان ١ س (يسار) ، ١ م (يمين) ٠ وكذلك المنطقة ٦ ينيرها المصباحان ٦ س ، ٦ م ٠ والضوء الآتى من اليسار ضوء دافىء بينما الآتى من اليمين ضوء رطب (انظر قائمة الألوان فى الصفحات التالية من نفس هذا الباب) ٠ كذلك تضاء كل منطقة بواسطة الأضـــواء التحتية والأضواء الجانبية ، ولكن أثر العمق تحدثه المصابيح الموجهة المسلطة على تلك المنطقة ٠ وبما أنه يوجد عادة ست مناطق بالمنصة (وأحيانا أكثر) ، فانها تحتاج على الأقل الى اثنى عشر مصباحا موجها لتضىء المنصة اضـــــاءة صحيحة لمسرحية واقعية ٠

الاحتمـــــــال Verisimilitude

مهما تكن الوسائل التى يحصل بها على ذلك الأثر ، يجب أن تبدو جميع الأضواء التى على المنصة كأنها صادرة من مصدر طبيعى ، وخصوصا فى المسرحية الواقعية ٠ فمثلا ، فى المنظر الداخلى ، يجب أن يبدو الضوء فى الحجرة كمنظر نهارى ، آت من نافذة أو قبو أو من أية فتحة أخرى فى المنظر٠ وغالبا ما يمكن استعمال مصباح غامر أو مسقط ضـــــوئى ليلقى ظلالا على الأرض أو على الحائط ، فيتبنى الايحاء بالحقيقة ٠ وفى المنظر المسائى ،



شكل ١٧-١٦
تصميم الإضاءة

يجب أن يبدو الضوء كأنه آت من مصادر داخل الحجرة ـ كثريا أو مصباح قائم على الأرض ، أو مصباح مكتب ، أو كوابيل بالحائط أو من الوطيس نفسه • وبالطبع ، فى كلتا الحالين ، فان الجزء الأكبر من الضوء الساقط على اية منطقة ، يأتى ، فى الواقع ، من حزمة ضوئية ، او من مصباح موجه خلف البرقع معلق فوق تلك المنطقة • ولكنه يجب ان يبدو امام النظارة كأنه آت من المصادر الطبيعية •

يوحى هذا باحتياط هام ، فلكى يجعل الضوء مقنعا قدر الامكان ، يميل بعض المصممين الى استعمال مصابيح عالية الوات فى تركيبات المنصـــة اكثر مما يلزم فعلا • ومن المحتمل أن يسبب هذا شرود ذهن المشـــاهدين وانتباههم • وعلى العموم ، تجب أن تكون مصابيح تركيبات المنصـــة ، كمصابيح المكتب ، والثريات ونحوها ، يجب أن تكون منخفضة الوات • يجب أن تكون لامعة بما يكفي لجعل المتفرجين يدركون وجودها • ثم ان المنطقـة

المفروض أنها مضاءة بالتركيبة المنصية ، يمكن أن تضاء فعلا مهما تكن شدة الاستضاءة المطلوبة ، تضيئها المصابيح الموجهة المسيطرة على تلك المنطقة • وهنا أيضا ، ليس الهدف هو الواقعية الفعلية ، وانما الايحاء بالحقيقة •

الألـــــوان Color

عادة ما تسيطر على لون الضوء المنبعث من أجهزة اضاءة المنصة ، تسيطر عليه اقراص زجاجية ، أو قطع من رقائق الجيلاتين الملونة تثبتهـــا فى اماكنها اطارات الألوان • كما يمكن السيطرة عليها ، فى أحوال نادرة، باستعمال المصابيح الملونة ، ومع ذلك ، فبما أن المصابيح الملونة غير عملية للعمل على المنصة لأن طلاءها يتقشر ، فالطريقتان الأوليان همـــا الواجب اختبارهما بجدية •

للأقراص الزجاجية ميزة واحدة هامة على الجيلاتين ، فلون الزجاج دائم لا يبهت ، لذا لا تحتاج الأقراص الى استبدالها بغيرها بين آن وآخر • ولكن لها عدة مساوىء • فهى أغلى كثيرا من الجيلاتين ، ولا يوجد منهـــا الوان متنوعة كثيرة ، ولا تسمح الا بقليل من المرونة اذ لا يمكن تغيير الألوان بسهولة • ونتيجة لهذه القيود ، لا تلائم الأقراص الزجاجية الا الأضـــواء التحتية التى تستعمل الألوان الثلاثة الأولية ، أو فى قليل من الأحيـــان ، الأضواء الجانبية حيث لا تكون عدم مرونتها مشكلة كبرى •

اذن ، فالجيلاتين هى الوسيلة الأرخص ثمنا والأكثر مرونة للاستعمال فى معظم الأجهزة • وتأتى الجيلاتين فى فروخ بسمك الورق وفى تنوع كبير من الألوان ويمكن قطعها بسهولة لتناسب اطار الألوان فى أى جهاز موجود • غير انه للأسف ، تبهت ألوانها وتتشقق بعد زمن ما ، بسبب الحرارة المنبعثة من أجهزة الاضاءة ، ولكن استبدالها بغيرها أمر سهل • ونتيجة لذلك تكون الجيلاتين هى الوسيلة الوحيدة للسيطرة على الوان الضوء الصـــادر من المصابيح المتحركة والغامرة ، وهى ، على الأقل، تتعـــادل مع الأقراص الزجاجية فى فائدتها للأضواء التحتية والجانبية ومجموعات الأفق •

وهناك قائمة بأكثر الألوان نفعا • وبما أن مختلف المصـــانع تطلق

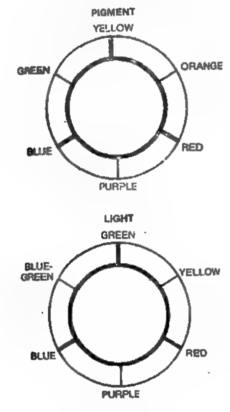
أسماء مختلفة على الوانها ، فقد ذكرناها هنا بالاسم وبالرقم المتفق عليه ٠ (انظر الملحق ب عند شراء ألوان الجيلاتين :

١ ابيض ثلجى ٠
٢ بمبى زاه بلون اللحم ٠
٩ بمبى دوبارى ٠
١١ البمبى القاتم (ماجنتا) ، المائل الى الزرقة ٠
١٧ البمبى الوردى ٠
٢٧ الأزرق اللبنى
٢٩ ازرق بلون الفولاذ ٠
٣٦ الأزرق الثابت (اللون الأولى)
٤٦ الأخضر القاتم المائل الى الزرقة ٠
٤٩ الأخضر القاتم (اللون الأولى) ٠
٥٧ الأصفر الكهرمانى الزاهى ٠
٥٨ الأصفر الكهرمانى المتوسط ٠
٦٢ الأصفر الكهرمانى المائل الى البمبى ٠
٦٥ الأحمر المتوسط (اللون الأولى) ٠

ومن الطبيعى أن يكون للضوء الملون تأثير على كل ما يقع عليه ـ المناظر والملابس والأثاث والوجوه ٠ وأحيانا يتنبأ بلون الضوء ، وأحيانا أخرى يأتى اللون فجأة ٠ ولكن النور الأحمر اذا سقط على ثوب أحمر ، مثلا ، عمل على زيادة حمرة الثوب ٠ أما الضوء الأخضر فيحول اللون الأحمر الى أسود ٠ واذا سقط الضوء الأصفر على حائط أزرق جميل ، حوله الى لون رمادى مقيت ٠ واللون البمبى القاتم (ماجنتا) ، المحتوى على ازرق ، اذا سقط على ذلك الحائط الأزرق ، حافظ على زرقته ٠ وبعبارة أخرى ، يجب أن يحتوى الضوء الملون الساقط على سطح ملون ، بعضا من اللون الأولى للصـــــبغة المستعملة فى الثوب أو المنظر ، اذا كان المراد ابراز ذلك اللون ٠ وبغير ذلك، يميل اللون الى تحويل لون السطح الساقط عليه الى اللون الرمادى أو الى الأسود (انظر شكل ١٧ ـ ١٧) ٠

تنطبق نفس هذه القاعدة على الماكياج • فبمـــا أن معظم الماكياجات تحتوى على اللون الأحمر ، على الأقل فى الشفاه والخدود ، لزم أن يكون هناك بعض من اللون الأحمر فى أضواء المنصة ، والا تحول لون الممثلين الى الرمادى • وهذا هو السبب فى أن أحد المصباحين المتحركين الساقطين على منطقة ما ، لابد أن يحتوى على بعض اللون الأحمر فى وسطه الملون •

كذلك للون أثر عاطفى على المتفرجين • وعلى العمـــوم تميل الألوان الدافئة الزاهية الى جعل المشاهدين يشعرون بالبهجة والود وميالين الى الضحك • وهذا هو السبب فى استعمال هذه الألوان فى الكوميديا والفـــارس • أما الألوان الباردة أو الدكناء فتوحى باحساس بالجدية أو التشاؤم ، وتستعمل فى المسرحيات الجدية أو الميلودراما • ويجب أن نتذكر أنه اذا أريد للألوان الموجودة فى المناظر والملابس والماكياج أن تؤثر عاطفيا على المتفرجين ، لزم أن تضاء بحيث تظهر فى لونها المقصود وشدته •



(شكل ١٧ ـ ١٧)



شكل ١٧ ــ ١٨ « ثلوج كلمنجارو » تاليف سام هول
انتاج قسم الدراما التابع لجامعة بيل ، اخراج جون ستكس ، مصمم المناظر روبرت ثاير • (صورت الخلفية على شاشة خاصة منظورة بواسطة قسم الدراما) •

اضـــــاءة الخلفيـــــة Background Lighting

عادة ، لا يكفى اضاءة مناطق التمثيل بالمنصة ، بل يجب اضاءة مناطق معينة بخلفية المنصة • وتشمل خلفية المنصة نفسها ، والأبواب الخارجيـــة والنوافذ والأقبية وستائر السماء وقبة المنصة •

الحوائط الخلفيـــــة Backings

عادة ما تضاء الحوائط الخلفية والأبواب والنوافذ اضاءة غير شديدة، اجتنابا لجذب الانتباه الى المنطقة الخارجية ، الا اذا كان بها نشاط تمثيلى

يجب أن يراه المشاهدون · واذا كان هنـــاك باب يفتح على حجرة خارج المنصة ، وجب اضاءة الحجرة اضاءة ساطعة حتى لا يبدو الشخص الداخلى اليها كأنه يختفى فى حفرة سوداء ويمكن ، عادة ، عمل هذا بتعليق مجموعة اضواء فوق الباب أو الى جانبه · واذا كان وراء نافذة ستائر تمثل الأشجار او بيوتا اخرى ، وجب اضاءتها بما يكفى لامكان رؤيتهـــا ، ولكن لا تكون الاضاءة ساطعة تجذب الأنظار بعيدا عن المنصة · وهنا أيضا ، تعلق مجموعة اضواء أو يوضع مصباح غامر فوق حامل ، ولا أكثر من ذلك · وحيث توجد قاعة خارج المنصة ، ترى من خلال قبو أو باب ذى مصراعين ، وجب اضاءة هذه القاعة اضاءة كافية لاظهار أى شخص يدخلها أو يخرج منها ، بوضوح ـ وخصوصا اذا كان عليه أن يقول كلاما فيها ـ ولكن لا تكون الاضـــاءة ساطعة تجذب أنظار المتفرجين من مكان النشاط على المنصة ، الى القاعة · وعادة تحتاج اضاءتها الى مصباح غامر واحد ، على الأقل ، ومجمـــوعة اضواء أخرى ·

قبة المنصة وستائر السماء Cycloramas and sky drops

تتضمن قبة المنصة وساتر السماء مشاكل اضاءة معقدة · فمن المطلوب عموما اضاءة قبة المنصة او ستار ممثل للسماء لتوحى بوقت معين من أوقات النهار ـ الصباح أو الظهر أو المساء أو الليل · وهذا يتطلب مرونة بالغة فى أجهزة الاضاءة المستعملة · فمثلا ، فى الصباح الباكر ، للأفق الشرقى لون بمبى وردى ، بينما بقية السماء بلون رمادى أزرق · وهذا يعنى أن اللون الأحمر فى المجموعات الضـــوئية المحددة للأفق ، يجب أن يظهر أكثر من الأزرق أو الأخضر · أما فى الظهر ، والشمس فى كبد السماء مباشرة ، فان السماء تتخذ لونا يميل الى الصفرة · وبعبارة أخرى ، يجب اضاءة بعض المصابيح الغامرة التى فى قمة قبة المنصة (ربما كان ذلك بالجيلاتين من لون القش او الأصفر الكهرمانى الزاهى) بكامل قوتها ، مع ادماج الضوء الأخضر الصادر من مجموعة أضواء تحديد الأفق ، مع اللون الأحمر واعطاء الأفق لونا يميل الى الصفرة · وبالطبع ، تتحول السماء قبيل المساء ، الى أزرق باهت ، وعلى ذلك يجب ازالة اللون الأصفر من الضوء وابراز اللون الأزرق· وعند نزول الليل ، لا يكون بالسماء الا قليل من الضوء ، وما يتبقى بها يكون معظمه أزرق · وهذا يعنى انه يجب أن يكون هناك ضوء أزرق فى كل من القمة والقاع ، بقبة المنصة وستائر السماء ·

يتطلب الحصول على كل هذه الآثار ، كثير من أجهزة الاضاءة ولوحة مفاتيح مرنة • ويجب أن يكون هناك عدد كاف من المجموعات الضوئية المحددة للأفق لتسيطر على كامل عرض قبة المنصة أو ستار السماء • ويجب أن يكون هناك ما لا يقل عن أربعة مصابيح غامرة ، وربما احتـــاج الأمر الى ستة أو أكثر ـ نصفها تحمل اقراصا جيلاتينية زرقاء ، والنصف الآخر بلون كهرماني زاه • وللسيطرة على هذه الأضواء يلزم خمسة معتمات على الأقل، الا اذا أمكن ضبط الأنوار مقدما ولا يحدث أي تغيير أثناء التمثيل •

مسقطات الضوء Projections

يتطلب الأمر أحيانا امداد جزء من خلفية منظر أو جزء منها بالضـوء عن طريق اسقاط صور على ستار أو حائل أو حائط • وعادة يحتاج هذا الى مصباح لينباخ •

الفانوس الســحري A Sciopticon effects machine

هو جهاز ذو آلة ميكانيكية تحصل على صورها من قرص كبير من الميــكا disc of mica وضوع داخل علبة معدنية ويديره جهاز ساعة ذو زنبرك a Linnebach Lantern . • ويدخل الجهاز كله في حامل اطار الألوان لمصباح موجه كبير ـ عادة مصباح قوته ١٠٠٠ وات ذو عدسة مستوية محدبة قطر ٦ أو ٨ بوصات ـ يمكن بهذا الجهاز اسقاط صور متحركة كالسحب والمطر المنهمر أو الثلج المتساقط • والمياه المتدفقة والضباب المتكاثف أو ألسنة اللهب المتراقصة • ويمكن اسقاط هذه الصور اما من الأمام أو من الخلف على ستار يمثل السماء أو على قبة المنصة في خلفية المنصة،أو على ستار من الشاش معلق بعرض مقدم المنصة • وبما أن هذا الجهاز باهظ الثمن جدا ، فقد جرت العادة أن يؤجر لمدة عرض مسرحية واحدة ، من متـــاجر الأدوات الضوئية (أنظر الملحق ب) •

مصباح لينبــــاخ Linnebach Lantern

ليس مصباح لينباخ (أو مسقط لينباخ) سوى صندوق من الخشب أو المعدن جيد التهوية ، قد ترك أحد طرفيه مفتوحا ، ومزود بحامل لشريحة

زجاجية رسم عليها المنظر الثابت المراد اسقاطه ، أو صور عليها · يمكن استعمال هذا الجهاز للاسقاط الخلفى أو الأمامى على قبة المنصة ، أو على ستار ، أو حائط · وبما أنه مزود بمصدر ضوئى متحرك، فيمكن تكبير الصورة التى يسقطها أو تصغيرها · ويمكن استعمال الجهاز نفسه قريبا جدا من السطح الذى تسقط عليه الصورة · ففى مسرحيـــة « ثلوج كلمنجارو » ، أسقطت الخلفية كلها على ستار فبدت حقيقية بدرجة مدهشة ، وتكاليف أقل كثيرا من تكاليف صنع المنظر ·

تصميم الاضاءة Planning the Lighting

لكى يخطط المصمم للأضواء التى يأمل فى أن تفى بالأغراض التى يريدها ، عليه أن يعمل ما يسمى « خطة الضوء » · وأساس هذه الخطة خريطة لمقطع أفقى للمنظر ، تحدد عليها مواضع كل جهاز اضاءة ومناطق المنصـــة التى سيضيئها ·

خطة الضــــوء Light Plot

أبسط طريقة لاعداد خطة الضوء ، هى وضع قطعة من ورق الشف فوق الخريطة النهائية لأرض المنصة ، ثم يشف عليها جميع الحوائط والأبواب والنوافذ والفتحات والستائر الخلفية والأقبية والمدافىء والمصاطب والسلالم وقطع الأثاث الكبرى · وعلى هذا الرسم الموضوع حسب مقياس رسم معين ، تذكر جميع أجهزة الاضاءة ومناطق المنصة المفروض أن تضيئها · ولسهولة رسم خطة ضوء ، هناك لوحات من البلاستيك بها رموز جميع أجهزة الاضاءة الشائعة الاستعمال ، بمقياس رسم مناسب · (انظر الملحق ب) وخير طريقة لتحديد أجهزة الاضاءة على الخطة ، هى أن ترقم المصابيح الموجهة والمصابيح الغامرة وغيرها ، على كل جانب فى المنطقة التى سيضيئها المصباح الموجه، أى : ١ س ، ٢ س ، ٣ س ، ١ م ، ٢ م ، ٣ م · وبالاضــــــافة الى مناطق المنصة الست التى تقسم اليها عادة ، قد يلزم ، أحيانا ، اضافة ثلاث مناطق أخرى : ٧ ، ٨ ، ٩ — لتضم مناطق خلفية منصة كبيرة العمق · كما يلزم تحديد أجهزة الضوء التى ستضىء هذه المناطق، وذلك بأرقام المصابيح الموجهة كذلك يلزم ذكر أية أجهزة اضاءة اضافية لاحداث آثار ومظاهر معينة ، أو للقيام بأغراض خاصة ، وتحديدها بمصطلحات خاصة ، مثل : « مصباح

خاص بالباب » ، « مصباح موجه يمثل الشمس » ، «مصباح غامر للوطيس» ، وما شابه ذلك • ويذكر لون الجيلاتين المستعمل فى جهاز ما بوضع رقم داخل رمز الجهاز ، بينما يوضع الرقم المبين لمنطقة المنصـــة ، الى جانب الرمز (انظر شكل ١٧ ـ ١٦) وبمجرد أن يقرر المصمم خير طريقة لاضاءة المنظر ليحقق القيم الدرامية أو قيم الجمال الفنى للمسرحية ـ ما الألوان الواجب استعمالها ، ما شدة استضاءة هذه المنطقة ، وأى المناطق بحاجة الى تأكيد خاص ، وأية تغييرات ستحدث ابان العمل التمثيلى ـ يجب اعداد التنفيذ الحقيقى للخطة نفسها ، وهو عملية ميكانيكية بسيطة نسبيا •

قوائم الاشارات Cue Sheets

لكى تعمل خطة الاضاءة على خير وجه اثناء عرض مسرحية ما ، يجب على الشخص أو الأشخاص العاملين على لوحة المفاتيح ، أن يعدوا قوائم اشاراتهم ويجب أن تتضمن هذه القوائم ، اشارات التحذير ، واشـــارات التنفيذ لأى تغيير يحدث فى الاضاءة خلال عرض كامل للمسرحية • ويشمل: اشارات الستار عند بداية المنظر ونهايته أو بداية ونهاية فصل • ويلزم كذلك أن تضم هذه القوائم قراءات معتمات كل جهاز اتفق عليه اثنـــاء البروفة بالملابس ، كل من المخرج والمصمم • واذا تغيرت قراءات المعتمات اثنـــاء منظر ما ، فيجب ذكر اشارة بداية التغير ونهايته •

كذلك على مدير المنصة ان يعد قوائم اشاراته التى يذكر فيها جميع اشارات الأضواء لكى يعطى اشارة لعامل لوحة المفاتيح عندما يحين وقت تنفيذها • وانه لأكثر ضمانا اذا أعد عامل لوحة المفاتيح قائمة اشـــاراته فيستعد لتنفيذها لحظة الأمر بها •

اضاءة منصة الحلبة Lighting an Arena Stage

تخلق اضاءة منظر على منصة حلبة أمام المصمم مشاكل تختلف تماما عن اضاءة منظر على منصة ذات قبة • والمشكلة الكبرى هى اظهار المثلين دون أن يكون هناك ضوء ساطع فى عيون المشاهدين ولما كان المتفرجون على مسافة بضع أقدام من المثلين على جميع الجوانب ، فان الزاوية التى يسقط بها الضوء على المثلين زاوية حرجة •

ربما كانت افضل طريقة لمحاربة هذه المشكلة هى اقامة شـــبكة من الانابيب فوق المنصة كلها فيمكن أن تثبت فيها أجهزة الاضاءة ، وهى عادة ، مصابيح موجهة ذات عدسات متدرجة او عدسات مستوية محدبة . فيوجه ضوؤها بافضل زاوية الى اية منطقة تمثيل ينتظر أن تضيئها • وبما أن على الممثلين أن يواجهوا كافة التعليمات المختلفة فى وقت ما او غيره النســاء العرض فيتطلب العمل ثلاثة مصابيح موجهة ، على الاقل ، لاضاءة كل منطقة• ولكيلا تسقط الأضواء على عيون المتفرجين واجتنابا لاضـــاءة قمم رءوس الممثلين ، فقط ، يجب وضع المصابيح الموجهة بحيث تصدر حزمها الضوئية بزاوية ٥٠ درجة تقريبا •

وهناك مشكلة اخرى فى منصة الحلبة ، وهى التقاط الممثلين بمجرد ظهورهم عند اى مدخل واضاءتهم باستمرار وهم يقتربون من المنصة • ويمكن حل هذه المشكلة عادة باستخدام مصباح موجه واحد وتشكيل الكتلة الضوئية الصادرة عنه بحيث تشمل المدخل والممر المؤدى الى المنصة • ويجب عـدم استعمال مصابيح الدخول الموجهة هذه الا على المداخل والا تترك مضاءة اثناء بقية منظر معين •

ولحجب اجهزة الاضاءة عن الأنظار فوق المنصة ، تستخدم احيانا قبة من الخشب أو المعدن تمنع رؤية هذه الأجهزة • يجب أن تكون هذه القبـــة عميقة بما يكفى ـ قدم او قدمين ـ لمنع تسرب الضـــوء الكثيف او المشرد للانتباه من تلك الأجهزة• ويلزم طلاء هذه القبة بلون قاتم حتى لا تكون ظاهرة تجذب الأنظار •

مهما تكن المشاكل القائمة ، ومهما تكن قلة أجهزة الاضــاءة أو عـدم ملاءمة المنصة ، يجب اعطاء الاضاءة عناية ودراسة كأى عنصر آخر من عناصر الاخراج• يجب عدم تناول الاضاءة بتفكير فى آخر لحظة • يجب عدم ارجاؤها الى الدقيقة الأخيرة ، بينما كل شىء آخر معد ، ويتضح اخيرا أن كل شىء يبدو غير مقبول • فالملابس تبدو رمادية وغريبة الشكل وقلما تمكن رؤية الممثلين • فالاضاءة ، كالاخراج والتمثيل والمناظر والملابس ، يجب تصميمها دائما •

لن يتأكد المصمم من أن الضوء سينير الممثلين ، ويزيد فى شدة الحالة ويؤكد العمل التمثيلى ، ويجمل هيئة المناظر والملابس ، ويزيد فى الاستجابة العاطفية للمشاهدين الا بالتصميم المسبق الدقيق · فبالتصميم وحده تستطيع الاضاءة أن تسهم بكامل طاقتها الصحيحة فى الاخراج كله ·

الباب الثامن عشر

معدات المنصة

تقع جميع الأدوات والأشياء القابلة للنقل ، فيما عدا أجهزة الاضاءة والمناظر والملابس ، الضرورية لاخراج مسرحية ما ، تحت عنوان « معدات » props • وعادة ما يقدم السيناريو المطبوع للمسرحيات ، قوائم بالمعدات اللازمة ، غير أن المخرج أو مصمم المناظر ، غالبا ما يجدان ضرورة تغيير بعضها او الاستعاضة عنها بشيء آخر • وعلى ذلك يجب على مدير المنصة أن يكون قوائمه بنفسه أثناء البروفات • يجب أن يحضر كل هذه البروفات حتى تكون قوائمه مستوفاة لآخر لحظة • وعندما يحين موعد البروفة بالملابس ، يكون قد أعد أربع قوائم كالآتي :

معدات المناظر scene props (أو) set

الأصناف الضخمة كالأثاث والسجاد والستائر • وفى المناظر الخارجية: أثاث الحدائق وبسط الحشائش ، وقطع المناظر المجسمة ،كالصخور والأشجار والأعشاب ، وما الى ذلك •

المعدات التكميلية Trim props

معدات الزينة الصغيرة كستائر النوافذ والمصابيح والصور والزهريات والرفوف المعلقة وساعات الحائط ، وفى المناظر الخارجية : الأزهار والكروم والفواكه ، وما أشبه •

معدات الأيدى أو معدات التمثيل atcion props (أو) Hand

وهى الأشياء الصغيرة التى يتناولها الممثلون ، كالطعام والشراب والأطباق والأقداح والغلايين والسجاير والصحف والخطابات والبنادق والسيوف وما اليها •



قائمة بالمعـــدات الصـــغيرة
الفصـــل الاول

على المنصة

بوفيه

ـ شمعدانات (فضية) بشموع خضراء قاتمة اللون ·
ـ صينية فضية عليها زجاجة ويسكي، وبخاخة صودا واربعة اكواب ·
ـ فـــازة من الزجـــاج الملون باللون الاصفر ·
ـ فضيات (ست شوك ومعالق) في درج مكتب ·
ـ مصباح مكتب ·
ـ منشفة
ـ طقم اقلام (عتيق)
ـ اوراق خطابات
ـ تليفون (عتيق)
ـ مطفأة سجائر فضية
ـ شريط مذهب في الدرج الايمن الاعلى

منضـــد

ـ غطاء احمر نبيتي
ـ مطفأة سجائر فضية
ـ مصباح منضد صغير
ـ مخطوط (مفتوح)

اريكة

ـ أربع وسائد مكسوة بكساء القطاني·

منضد ركني

ـ مصباح صغير الحجم
ـ كتابان
ـ اكواب ويسكي فارغة
ـ مطفأة زجاجية ثقيلة الوزن
ـ علبة سجائر فضية

خارج المنصة

معدات منضد على حرف (   )
خطاب (كيتي)
قدح قهوة فارغ مع صحنه
حلية من حلى شجرة الكريسماس
حصالة نقود للاطفال
مجموعة مفاتيح
مقص

معدات منضد على حرف

ـ مجموعة اوراق بنية
ـ نبات البنسيه
ـ خطاب (جون) به نقود
ـ خطاب (جورج) بلا نقود
ـ محفظة يد لحفظ الاوراق
ـ مسدس

الممثلون

ـ **جـــورج**
عوينات
محفظة جيب بها ثلاث عمــلات ورقية من فئة العشر دولارات
قفازات رمادية
عصا له مقبض من الفضة
قبعة عالية

ـ **جـــون**
ساعة من الذهب الثقيل
منديل كبير الحجم
عدد كبير من العملات الفضية

ـ **كيتي**
حقيبة يد
خطاب مكرمش
بنسة
حامل للسجائر

شكل ١٨ ـ ١

معدات البروفات Rehearsal props

الأدوات البديلة التى قد تدعو اليها الحاجة اثنـاء البروفات الأولى لتعويد الممثلين استعمال الأدوات الحقيقية ٠

وبالطبع ، لا تكفى القوائم وحدها ٠ يجب على مدير المنصة أن يعـد خططا بالمعدات اللازمة لكل منظر ٠ وتتكون هذه من خرائط أرضية المنصـة متضمنة جميع السطوح الأفقية ، ويبين عليها مواضع كافة المعدات (انظـر شكل ١٨ ـ ١) ٠ كما يجب أن يبين عليها مواضع المناضد والمعدات الموجودة خارج المنصة ٠ واذا أمكن ، مواضع المعدات على تلك المناضد ٠ ويجب كتابة أسماء المعدات على الخريطة منعا لأى التباس ٠ ويجب أن يكون مع مدير المنصة قائمة مراجعة بالأدوات الشخصية (النظارات والبنادق وحقائب اليد والخطابات والمفكرات) اللازمة للعمل التمثيلى ٠ ويجب أن يتأكد من أن كل ممثل معه أدواته قبل دخوله ٠

يجب على مدير المنصة ، كلما أمكن ، أن يضع جميع خطط المعدات والأدوات على فرخ ورق كبير ليضمن عدم ضياعها أو تمزيقها بالاستعمال ، ثم يعلقه فى مكان بارز بخلفية المنصة ٠ كما يجب أن تتضمن تلك الخطط مواقع جميع الأجهزة المحدثة للصوت والمظاهر البصرية (انظر الباب التالى) ٠ يجب أن تكون الخطط منظمة بعناية وكاملة ، اذا أريد تحاشى الارتباك المضيع للوقت ٠

يجب « تحديد » مواقع جميع المناظر والأثاث وكثير من المعدات على أرض المنصة نفسها تحديدا واضحا وثابتا ـ أى تخطط بالبوية أو بالشريط المصمغ أو بالطباشير ـ (وهذا يتوقف على نوع سطح أرض المنصة) ، عند أركان خلفية المنصة حتى يستطيع عمال المنصة تغيير المناظر بسرعة وبدقة ٠ ويلزم استعمال ألوان مختلفة لكل فصل act (أو مشهد scene) منعـــا للالتباس ٠

عند استعمال كثير من الأدوات الصغيرة ، قد يكون من الضرورى اعداد قائمة بالأدوات الصغيرة ، على الآلة الكاتبة لاستعمالها الى جانب خطـة

المناظر او المعدات · (انظر شكل ١٨ ـ ١) · واذا تطلب العمل خطف كثير من الأدوات الصغيرة بسرعة ، لزم اعداد « سلة » لجمعها ·

وفى المسرحيات ذوات المنظر الواحد ، بوسع عمال المنصة القيام بكل من المناظر والادوات · ومع ذلك فمن الأفضل ، عادة ، استخدام عمال للأدوات خاصة ، مع تحديد لكل عامل اختصاصه الذى يغدو مسئولا عنه بعد ذلك · وفى الاخراجات المتعددة المناظر ، يلزم استخدام عمال لا يعملون شيئا سوى المعدات · وينبغى أن يكون عددهم كافيا ليمكن نقل المعدات والمناظر بسرعة ، كما يجب عمل بروفة لهم للاقلال من ضياع الوقت ·

يجب تسمير اطراف السجاجيد بالأرض حتى لا يتعثر فيها الممثلون ، كما يجب لصق الزينات الصغيرة فى مواضعها بالورق المصمغ او تزويدها بأثقال لكيلا تنقلب · يجب عدم تزيين المنظر بالزينات الكثيرة الا اذا أريد تمثيل جو فيكتوريانى ·

معدات المنــــاظر Set Props

بوسع فرق الهواة او جمعيات المدارس الثانوية أن تستعير معظم معدات المناظر ، غير انه يجب على عمال المعدات الاحتفاظ بقوائم دقيقة مبين بهـــا المصادر التى حصل منها على كل صنف ، وأن يلاحظوا اعادتها الى اصحابها بعد الانتهاء من عرض المسرحية · والمصادر العادية لهذه المعدات هى : اعضاء هيئة التمثيل وأصدقاؤهم او المتاجر المحلية التي تتناول عادة أجرا على البرنامج كله او ، اذا لزم الأمر ، على برنامجين ·

القطع المبينة للعصور التاريخية وقطع الآثار Period pieces and antiquities

كثيرا ما يصعب الحصول على هذه القطع ، اذ يتردد أصحابها فى اعارتها · غير أن متاجر الأثاث المستعمل مصادر بديلة طيبة · قد لا يكون لديهم دائما قطعة من العصر المطلوب ، بالضبط ، ولكن يمكن عادة العثـــور على قطعة بديلة قريبة الشبه جدا منهـــــا ، تقنع المتفرجين المتتبعين لجو المسرحية ·

قد يتطلب الأمر صنع بعض القطع التاريخية بواسطة نجار ، لذا من الحكمة أن يكون من بين عمال المعدات بعض هواة النجارة لديهم مصنع فى بيوتهم ، ويعرفون كيف يستعملون أدوات النجارة • ولنضع فى ذهننا أن التشطيب الصحيح للتفاصيل التى لا يمكن أن يلاحظها المشـــاهدون ، غير ضرورى • وأن بعض التفاصيل يمكن وضعها بالطلاء أو بعجينة الورق اذا كانت هناك زخارف بارزة • فالتركيب الكامل لقطعة الأثاث ليس ضروريا الا اذا كانت ستستعمل عمليا ـ أى يســـتعملها الممثل أما القطع الضخمة كخزانات الكتب والأصونة فيمكن صنعها بسهولة من الكرتون والواح الخيش، ثم تطلى وتلمع بالجملكة (لوسترو) • واذا تطلب التمثيل فتح أحد الأدراج، لزم أن يكون ذلك الجزء وحده عمليا • كما أن المكاتب ونحوها لا يجب أن تكون كاملة الجوانب التى تستند الى منظر أو الى خلفية المنصة • وقبل عمل أية قطعة أثاث تاريخية يجب الرجوع الى كتب الأثاث لمختلف العصور • والدقة المتناهية ليست ضرورية غير أن الطراز العام يجب أن يوحى بالعصر • ويحتوى كتاب « حرفية المسرح وتصميم المناظر » تأليف هربرت فيليبى (انظر قائمة الكتب بآخر الكتاب) ، على مجموعة طيبة من طرازات الأثاث ، من المصرى الى الطراز الحديث ، مع عدة صور •

الأثاث المستعار Borrowed furniture

يجب على فرق الهواة أن تحـــاول دائما استعارة أى أثاث يمـــكنهم استعارته ، رغم أن هذا ، أحيانا ، له بعض المســـاوىء بسبب الوقت الذى يمضى فى التعرف على أماكن القطع الصحيحة ، والحصول على التصـاريح ونقل الأثاث الى المسرح ومنه • يلزم عدم اختيار القطع الكبيرة الضـــخمة كلما أمكن ذلك ، بسبب مشاكل النقل ولأنها تشغل حيز تمثيل قيم ، فى المنظر• والأرائك المنخفضة والمقـــاعد العميقة قـــد تجعل من الصعب على الممثلين النهوض منها برشاقة • ويمكن تلافى ذلك بوضع لوحة من الخشب أســفل الوسائد ، فتحل المشكلة • يجب تنـــاول الأثاث بعناية أثناء النقـــل وأثناء الاستعمال فوق المنصة تحاشيا للتلف • واذا حدث أى تلف ، وجب دفع نفقات التصليح فى الحال • وأما الثلاجات والراديو ونحوها ، فيمكن استعارتها من متاجر تلك الأجهزة لحساب برنامج • ولكن بما أن تجار الأثاث لا يرضـون باعادة الأثاث ثم بيعه ثانية على أنه جديد • لذا يبحث عن الأثاث فى متاجر

الأثاث المستعمل وقد يلزم عمل تامين للأثاث الثمين ضد الحــريق والسرقة والكسر .

الأثاث المســتأجر Rented furniture

تجار الأثاث المستعمل الذين لا يرضون اعارته ، غالبا ما يؤجرونه نظير مبلغ يتوقف على طول مدة العرض .. وهنا قد تبرز مشكلة أن قطعة الأثاث التى اخترتها ، قد تباع قبيل أن تحتاج اليها وتذهب لأخذها .

الأثاث المشترى Bought furniture

قد يكون من الأسهل احيانا شراء قطع الأثاث الصغيرة الرخيصــة من نوع الانتاج بالجملة ، من ضياع الوقت فى البحث عنها واســتعارتها أو استئجــارها .

الأثاث المصــنوع Made furniture

اذا لم يمكن الحصول على قطع الأثاث المطلوبة ، من أى مصدر من من المصادر السابقة ، أو اذا كانت تلك القطع ثقيــلة ، أو لم تكن عملية ، فعندئذ يكون الحل الأسهل والأرخص هو صنعها عند النجار . فيمكن صنع القطع الكبيرة كالخزانات والأصونة وخزانات الكتب ، باستخدام نفس طريقة صنع المناظر : بالكرتون أو بخشب الأبلكاج الرفيع أو بالخيش . واذا لم يـكن طلاء الواح المناظر مشبعا تماما بالغراء ، فانه يتقشر بملامسة الملابس له . لذا تستعمل بوية الزيت او التكسوليت ، حيث يمكن « تعريقها » لتشــبه الخشب ، ثم تصقل بالجملكة (لوسترو) أو تطلى بالورنيش . واذا أريد أن يكون سطحها غير لامع ، دعك بالصنفرة أو بخيوط الصلب المستعملة فى تنظيف اوانى الطبخ ، ثم تطلى بطلاء معتم . كذلك يمكن استعمال الأوراق السميكة (كالبرستول) أو فروخ البلاستيك وتطلى بتشكيلة عظيمة من الألوان والرسوم ، بعضها فوتوغرافى للخشب وعروقه أو للرخام أو غير ذلك من السطوح . ويجب طلاء الكرتون وخشب الأبلكاج والخيش ، والفســطوح المسامية ، بالجملكة قبل وضع هذه الأوراق لضمان التصاق أفضل .

يمكن محاكاة الخشب الثقل فى الموائد والمناضد والكراسى ، باستعمال خشب رفيع خفيف ثم وضع حافة لتمثل السمك • ومع ذلك ، يجب أن يكون الهيكل متينا ليتحمل ثقل ممثل • ويمكن الحصول على الأرجل المستديرة أو المخروطة أو الحلزونية ، ونحوها ، من متاجر الأخشاب بدلا من عناء صنعها أو خرطها أو نحتها •

يصمم الأثاث المنجد المستعمل على المنصة من أجل المنظر فقط وليس للراحة • ولا حاجة الى وضع زنبركات له • وانما يمكن استعمال المطاط الرغوى أو القطن أو الحشايا القديمة أو الخروق للحشو • وبالطبع يلزم قص قماش الكسوة حسب المقاس ويوضع فى مكانه بدبابيس الرسم • ويمكن اعادة كساء الأثاث المنجد المستعار ، بقماش جديد يخاط بدلا من تثبيته بدبابيس الرسم لامكان ازالته بسهولة • ولأغطية ذوات السومتة صالحة فى تغيير منظر الأثاث ، حتى ان نفس القطعة يمكن استعمالها فى اكثر من منظر أو اخراج • استعمل الدمور أو الكريتون أو التيل أو الساتان أو القماش العادى ، الخفيفة الوزن وسهلة الخياطة ويمكن أن تحتفظ بشكلها •

المعدات التكميلية وأدوات الأيدى Trimp and Hand Props

المنافض (الطقاطيق)

ضع فيها قليلا من الماء أو الرمل المبلل بالماء ، حتى لا تستمر السجاير المتروكة ، فى الاحتراق واخراج الدخان •

الكتب :

خزانات الكتب المملوءة بكتب حقيقية ثقيلة الوزن فلا يمكن نقلها أو تحريكها بسهولة • استعمل قطعا من الكرتون بعد جعله مستديرا ، أو الأنابيب المطلوبة وتثبيتها فى قطع من البغدادلى ويجب طلاؤها لتشبه ظهور الكتب •

الزجاجات :

استعمل زجاجات حقيقية اذا كان العدد المطلوب قليلا • أما اذا أريد بار مملوء بعدد كبير من الزجاجات ، فتصنع من عجينة الورق أو اذا كان شخص ما سيضرب على رأسه بزجاجة •

فروع الأشجار : branches

اذا كانت الفروع ضخمة فتصنع هياكلها من الشبك السلك أو الخشب الخفيف وتكسى بالورق المشبع بالغراء · واذا كانت صغيرة ، فاستعمال الحبال بالسمك المطلوب وقوها بالسلك وادهنها لتمثل الفروع المطلوبة ·

الأواني الخزفية china

بما أنها سهلة الكسر ، فتشترى من متاجر الخزف الرخيص ، وخصوصا اذا كان بعضها سيحطم اثناء التمثيل · زخرف الخزف الأبيض البسيط بالبوية ليمثل قطع خزف العصور التاريخية ·

ساعات الحائط clocks

هذه يمكن استعارتها · ولكن اذا كان وقت المنصة أسرع من الوقت الحقيقى وجب تحريك العقارب · يجب على ادارة المعدات أن تصنع نموذجا لساعة حائط على أن يمر المحور خلال لوح منظر بخلفية المنصة الى الميناء وتثبت به العقارب ، ويكون خلف المنظر من الداخل ميناء آخر يقف أمامه رجل وراء المنظر فيحرك العقارب كما هو مطلوب فى السيناريو ، بينما النظارة مشغولون بشيء آخر ولا ينظرون الى الساعة ·

الستائر curtains

(ستائر النوافذ ، والستائر الثقيلة ، والستائر الشفافة) : ليس من الضرورى استعمال أحسن نوع بل تشترى الأقمشة للمنظر وليس للمتانة · اجتنب الأنواع الثقيلة النشا (البوش) اذ تحتاج الى صباغة · وقلما تكون الاستعارة عملية اذ قد تحتاج الى عمل تغييرات · ونوافذ المنصة عادة أطول من نوافذ البيوت · و « الستائر المحاكية للزجاج "glass curtains عادة من شباك القطن أو الشاش أو الماركيزيت أو المخرمات (الدانتلا) أو الأورجاندى أو الحرير الصناعى أو الحرير الطبيعى · و « الستائر الموجودة خلف ستائر الزجاج draw draperies » يجب أن تكون من القماش الاسفنجى أو الشانتونج shantung أو التافتا taffeta فكثيرا ما تساعد هذه على حل مشاكل حجب ما وراء المنصة · ولا توضع

ستائر الزجاج للحجرات المعاصرة ، وغالبا ما تصل الستائر المسحوبة الى الأرض فى الحجرات الرسمية • » وكرانيش الستائر "overdraperies تكون من أى قمــاش يناسب العصر • وتوجــد فى هــذه الأيام ستائر من الورق تحــاكى كل أنواع الأقمشــة • اســتعمل الصــنف المثنى (البليسيه) مع استعمال الشاش المقوى بالنشا buckram للمحـــافظة على الثنيات • وليس من الضرورى تبطين شرائح الستائر المستعملة على المنصة الا اذا وضعت خلفها مصابيح ، وفى تلك الحالة من المناسب استعمال بطانة من الموسلين الأسود • اجعل الشرائح عريضة وكاملة ، ٥٠ فى المائة على الأقل مما يلزم تغطيته وأحيانا مائة فى المائة • استخدم سلاسل الأثقال أو أثقال الخياطين عند قاع الستائر لتحسين شكلها • أما العلب العليـــا للستائر فهى غالبا اطارات من الخشب اما مغطاة بالقماش أو بالطلاء لتغطى قمم الستائر •

لا تستعمل أعمدة الستائر المنزلية والخفيفة الوزن الا فى العرض ذى المنظر الواحد حيث لا تنقل المناظر • ثبت الستائر أو شرائحها الى قطع من الخشب أو الى علب خشبية للستائر وثبت هذه بالحائط بخطاطيف اطارات الصور ، أو بكوابيل • وقد تستعمل مع الستائر المسحوبة كوابيل منزلية ، ولكن هذه يجب وصلها بمورينة خشبية تشبك بالحائط بخطـــاف لسهولة نزعها • واذا استعملت حلقات ستائر خشبية فانها تعلق فى ســاق خشبية توصل بالحائط بعلاقات ستائر وليس بكوابيل •

الأقمشـــــة Fabrics

يمكن استبدال الأقمشة الغالية بأقمشة رخيصة تصبغ أو تلون وتبطن •

النـــار فى الوطيس fires in fireplaces

استعمل كتلا خشبية أو قطعا من الفحم أو نحو ذلك مصنوعة من عجينة الورق أو قطعا من الزجاج الأحمر فوق شبك من السلك على مصـــباح أو مصباحين بلون أصفر كهرمانى • وتوضع أشرطة حريرية مثلثة الشكل بلون برتقالى أو أصفر مثبتة خلف الكتل الخشبية وتحركها مروحة كهربية صغيرة ليس لها صوت فتدخل فى الروع أنها ألسنة لهب تتراقص •

البسط والاكلمة ground cloth أو Floor

استعمل الخيش أو قماش « الدوك » (Duck) الثقيل بلون أخضر قاتم أو بني قاتم ، قطعا مخيطة معا للحصول على العرض المطلوب ، وموضوعة فوق بطانية من اللباد أو المنسوج الصوفي (من الشعر) • ثم تبسط وتثبت حافاتها بالأرض •

الأزهار Flowers

الأزهار الصناعية افضل من الأزهار الطبيعية لأنها تبقى مدة طويلة ، وتوجد منها تشكيلات كبيرة فى جميع متاجر الأدوات الرخيصة • واذا كانت هناك أنواع معينة ليست بالسوق فمن السهل صنعها من الورق أو من الموسلين (انظر كتاب : How to make Crepe Paper Flowers ، للناشرين Dennison's MFG. Co. Framingham, Mass) • وتوضع خلف الأوراق قطع من سلك الزهارين florists أو السلك الكهربى الأخضر المعزول ، لتكون الأعنـاق •

الأطعمة (الصالحة للتناول) Food (edible)

المشروبات drinks

استعمل الماء العادى أو ماء الصودا ، ملونا بالأصباغ النبـــــاتية (اختبر اللون تحت أضواء المنصة) : ويستعاض عن الويسكى بالشـــاى واستعمل بيرة الزنجبيل بدلا من الشمبانيا • واذا لزم للزجاجة أن تحدث صوتا عند فتحها فسدها باحكام وهزها قليلا قبيل الاستعمال • أما القهوة والشاى الساخنين فيستعمل الحقيقى منهما ويحتفظ بهما ساخنين فى زجاجات ثرموس خارج المنصة الى أن يحين وقت الحاجة اليهما • وأما البيرة فيستعمل بيرة الجذور • أما اذا أريد الصنف الراقى فتستعمل البيرة الحقيقية •

البيض المقلى . Fried eggs

استعمل نصف خوخة أو نصف مشمشة من المحفوظ بالعلب ، أو قطعة من الخبز تسوى بشكل صفار البيضة •

الجريب فروت :

قدم القشرة فقط •

الجيـــــلاتى :

استعمل الخبز أو الكيك الاسفنجى مقطوعا على شكل الجيــــلاتى . ويمكن أن تستعمل معها شرائح الموز . تجنب الأطعمة الصعبة المضغ أو الأطعمة الجافة .

البطاطس المدهوك (البيورية) Mashed potatoes

(انظر الجيلاتى) .

اللحم :

استعمل خبز الزنجبيل المشكل على هيئة قطع اللحم . أو السمك المعلب الطرى الرطب فهو سهل المضغ والبلع (كالتونة والسالمون والسردين) .

الدجـــــاج Fowl

استعمل رغيفا غير طازج من خبز السن وشكله .

الأطعمة (غير الصالحة للأكل) nonedible

استعمل عجينة الورق . واذا لزم أن تبدو ساخنة ، فان قطعة من الثلج الجاف مخبأة تحت الأطعمة ، تحدث البخار المتصاعد . (تناول الثلج الجاف دائما ، بالقفاز) .

الصقيع Frost **على ألواح الزجاج :**

أذب حفنة من الملح الانجليزى فى قدح من البيرة واتركه مدة ثلاثة أيام ، ثم ضعه على الزجاج باسفنجة .

المجوهرات Gems,Jewelry

استعمل المجوهرات الزائفة التى تباع فى متاجر الأدوات الرخيصة ؛ أو قطع الصمغ الكرية الشكل أو السيلوفان ، أو عجينة الورق .

الحشائش Grass

تبيع متاجر الأدوات المسرحية حصيرا من الحشائش مقاســـها حوالى ياردة واحدة بطول ثلاث ياردات مصنوعة من الرافيا فوق بطانة من خيش الزكائب . فيمكن أن تخاط هذه معا للحصول على المقاس المطلوب ؛ واذا

اريدت الحشائش لبضعة عروض فحسب ، فيستعمل ورق الكريب المقـــاوم للهب ، والأخضر اللون ، ويقطع شرائط ضيقة ويوضع فوق الخيش البنى المطلى بالغراء الساخن ٠

الأسلحة النارية Guns

تستعار أو تستأجر من متاجر الأسلحة ٠ اما قطع العصور التاريخية فغالبا ما تستعار من هواة جمع قطع الأسلحة ، أو تصنع نماذج منها منحوتة فى خشب الصنوبر او خشب البلسم balsa وتطلى بالبوية ٠ واذا تطلب العمل التمثيلى اطلاق الرصاص ، فاستعمل الخراطيش الفارغة (الخلب) دائما على الا تصوب الى الممثل مباشرة بسبب الحشوة الورقية التى تطلقها الخرطوشة ٠ ومتاجر الأدوات المسرحية تبيع المسدسات الخاصة بالعمل على المنصة من مختلف الطرازات والأحجام ، وهذه أكثر أمنا لأن الوميض الناشىء عن الخرطوشة الفارغة ينطلق الى أعلى بدلا من خروجه من ماسورة المسدس فيجب على مدير المنصة أن يكون مستعدا بمسدس آخر ليطلقه خارج المنصة اذا لم ينطلق المسدس الذى مع الممثل ٠ ويتطلب استخدام المسدسات الحقيقية، حتى ولو كان مع الخرطوشات الفارغة ، تصريحا من ادارة الشرطة ٠ تأكد من ذلك ٠

الأسوار النباتية Hedges

استعمل ورق الكريب فوق الخيش المغطى بالغراء ٠ (انظر الحشائش) ٠

الأدوات المنزلية Household articles

استعمل الأدوات الحقيقية واذا كان للقدور ونحوها أن تبدو مستعملة كثيرا ، فادهن قاعها لتبدو كما لو كانت عرضت للدخان والنار مدة طويلة ٠

الخطـــابات :

لاحظ العصر ! استعمل الورق الأسمر قليلا وغير المستوى الحافات ، فى المسرحيات الاليزابيثية واذا كان التـــاريخ قبل حوالى سنة ١٨٤٠ ، فلا تستعمل الظروف بل اطو الخطاب واختمه بالشمع الأحمر مستعملا خاتما ما ٠ كذلك الأقلام الرصاص لم تكن معروفة قبل ذلك التاريخ ، فلا تستعملها ٠

الأمتعـــة Luggage

يجب أن تبدو عليها علامات الاستعمال ، الا اذا كان المفروض أن تكون جديدة ، ويلزم وضع شيء ثقيل بداخلها لئلا يضطر الممثل الى محـــاولة التظاهر بثقلها ٠

الرخـــام Marble

استخدم المصيص وادهنه بالطلاء لتحصل على اللون والعروق والشقوق ونحوها ٠

الأدوات المعدنية Metallic objects

استعمل المصيص أو عجينة الورق وادهنه باللون الذهبى أو نحوه ٠

المـــرايا Mirrors

امنع انعكاسات أضواء المنصة على المرايا ، لئلا تشرد انتباه المشاهدين٠ ذر المرايا بالكريلون او المادة التى يستعملها المصـــورون لتثبيت الطلاءات وهذه يمكن ازالتها بسرعة بغسلها او بكحتها بشفرة حلاقة ٠

النقـــود Money

اذا اريد كميات كبيرة ، فاستخدم نقود المنصة ، والا فاستخدم النقـود الحقيقية ٠ وقد تحل الأقراص المعدنية أو حتى « الوردات » محل النقود ٠

الصحف : Newspapers

استخدم الصحف الصحيحة ٠ أما فى مسرحيات العصور التاريخية ، فاستعمل الصور الفوتوغرافية لمشاهير العصر المطلوب ، وقد يمكن الحصول على الصفحة الأولى كلها من المكتبات ، وبعدئذ تلصق على صحيفة عارية٠

اللفافات (الباكوات) Packages

لف بعض اللفائف بالحجم المناسب واربط الخيط أو الشريط بعنـــاية معقدة و « شنيطة » كى يستطيع الممثل فكها بسهولة ٠

عجينة الورق Papier-mâché

يجب على عمـــال المعدات أن يعرفوا كيف يحضرون هذه المــادة ويستعملونها لفوائدها الكثيرة واستعمالاتها العديدة . مزق (ولا تقطع) بعض الصحف أو أى ورق هش آخر الى قطع صغيرة وانقعه فى الماء طول الليل . واذا غلى المخلوط فى حمام مائى ساعد على تكوين عجينة طرية يجب خلطها وعجنها جيدا حتى لا يبقى فيها أية كتل . صف عنها الماء الزائد ، ثم اخلط فى وعاء آخر ، جزءين من عجينة الدقيق الساخنة وجزءا من الغراء السائل الساخن ليتكون منها مخلوط فى قوام عجينة المصيص الغليظـــة . استعمل أجزاء متساوية من عجينة الورق وعجينة الغراء . يمكن صنع كثير من الأشياء الصغيرة مباشرة من هذه العجينة ، كالزخارف البارزة والسطوح الخاصة لبعض الصخور ، وقشور الأشجار . أما الأشياء الأكبر من هذه ، كالتماثيل الصغيرة فتحتاج الى هيكل داخلى من الخشب أو السلك (حشوة) . اجعل السطح أملس بوضع عدة طبقات من شرائط الورق الصغيرة المزقة المنقوعة فى عجينة الغراء . واذا وضع الدقيق على الأيدى منع التصـــاق عجينة الورق تجف ببطء ولو أن وضعها فى فرن منخفض الحرارة يسرع هذه العملية . يمكن صنفرة القطع الجاهزة ، وهى خفيفة الوزن جدا . أما الأشياء التى قد تنقلب فيلزم وضع ثقل فى قاعها . اطل هذه الأشـــياء بالجملكة والبوية . والأجسام الأكثر تعقيدا والتى تحتاج الى تفاصيل أكثر دقة فيلزم تشكيلها من الصلصال أو البلاستسين ويصنع لها قالب من الجبس (انظر قوالب الجبس) . اطل داخل القالب بالفازلين أو بمحلول الصابون ثم غط سطحه باربع أو خمس طبقات من شرائط الورق المنقوعة فى عجينة الغراء . قو ، هذه بطبقة أخيرة من الدمور أو الموسلين السميك . ولصنع قطع الورق المدهوك أو عجينة الورق فى قالب ميزة امكان صنع عدة قطع متشابهة فى نفس القالب . انزع القطعة من القالب بعد جفافها ، ثم ادهنهـــا بالبوية وبالجملكة لتكسبها سطحا لامعا . وتحتفظ متاجر توريد الأقمشة المسرحيـة لديها الآن بنوع من منسوج مشبع اسمه سيلاستيك Celastic ، اذا نقع فى الأسيتون acetone السريع الجفاف كان أسرع فى صنع الأشياء وأكثر مقاومة للرطوبة وأقوى وأمتن من عجينة الورق ، ولكنه أغلى نفقات .

البيـــانو : Piano

اذا لزم بيانو حقيقى من طراز معين ، غير موجود ، فاصنع نموذجا له

خفيف الوزن ، على أن يأتى صوت العزف من الأوركسترا ، أو من خارج المنصة • ولكن هذا يحتاج الى عدة بروفات دقيقة لضبط التوقيت •

الصـــــور Pictures

اذا لم يمكن استعارة النوع الصحيح فاستعمل النماذج الفنية الملونة له ، أو صور المجلات • واذا تطلب السيناريو صورة خاصة فاصنع اطارا خشبيا وشد على ظهره قطعة من خيش المناظر أو من الموسلين • ارسم شكلا كروكيا للصورة ببوية المناظر ثم اضف التفاصيل بالطبـــــاشير الملون أو بالفحم • استعمل للاطارات البسيطة كرانيش النجـــارين • أما الكرانيش الزخرفية الآثارية (اذا لم تمكن استعارتها) فقلدها بعجينة الورق وذهبهـا لا تغط الصورة بالزجاج والا أحدثت انعكاسات ضوئية غير مرغوب فيها من مصابيح المنصة • لا تعلق الصور بالسلك ، بل ثبتها بشدة الى لوح المنظر كي يمكن نقلها مع المناظر اثنـــــاء التغييرات التى يتطلبها تغيير المنظر • استخدم خطاطيف معدنية تثبت فى قطع معدنية خاصة بالواح المنـاظر ، أو تثبت بمسامير برمة الى العارضة الوسطى باللوح مباشرة ، خلف الخيش •

مصبوبات المصيص Plaster casts

يحتاج الأمر أحيانا الى مصبوبات من المصيص أو الجبس بدلا من عملها من عجينة الورق • اتبع التعليمات السابقة عند عمل قالب الجبس ، مع طلاء داخل القالب بمحلول الصابون أو بالشحم ، ثم املؤه بالمصيص • والأجسام المحتوية على قطوع منخفضة ، والأجسام الكاملة الاستدارة تحتـــاج الى قوالب من عدة قطع حتى يمكن فصل المصبوب والقالب • توضع شرائط معدنية فى النموذج المصنوع من الصلصال clay تقسمه الى أجزاء يصب كل منها على حدة • (اذا احتجت الى تفاصيل أخرى ، فاستعلم من مدرســـة فنية أو من متاجر التوريدات الفنية) •

قوالب الجبس Plaster molds

شكل الشيء الذى تريد عمل نسخة منه ، فى الصلصال أو البلاستلين Plasteline أو فى حالة الأجسام المتماثلة ، كالزجاجات ، شكل « نصف » الجسم (كثيرا ما يمكن عمل انصاف قوالب من الجسم الحقيقى ، على شرط ألا يكون به أى قطع منخفض يمنع فصل الجسم عن القالب) • وفى حالة

الأجسام الضخمة ، قد يلزم عمل « حشوة armature » من الخشب أو من السلك حتى يدعم الصلصال تدعيما كافيا · ادهن الصلصال بمحلول الصابون او بشحم كالفازلين حتى لا يلتصق بالجبس أو بالمصيص · انخل المصيص فى اناء واسع به بعض الماء (تتوقف الكمية على كمية المصيص اللازمة) قلب باستمرار (ويفضل ان يكون التقليب بيد مطلية بالشحم لمنع حدوث الكتل) · وعندما يبدأ المخلوط يسخن فانه يتحول فجاة الى عجينة معدة للصب · ضع حاجزا من الخشب ارتفاعه بوصتان حول قالب الصلصال ليمنع امتداد المصيص الى خارج القالب · وبعد أن « يشك » المصيص ويجف، ارفعه عن الصلصال ·

المصابيح النقالية Potable lights

حاول الا تستعمل اى لهب حى فوق المنصة · ضع بطاريات الجيب أو المصابيح العادية فى المعدات كلما أمكن · ويمكن صنع الشموع من أصابع الفلاش الموضوعة داخل اسطوانات من الورق أو من الكرتون · واذا لزم الأمر اضاءة شموع حقيقية أثناء العمل التمثيلى فتاكد من انها قد اضيئت قبل ذلك لمدة لحظة لأن الفتيل المحترق يشتعل بسرعة أكثر من الفتيل الجديد ·

مصنوعات الفخار Pottery

استعمل عجينة الورق واذا كانت مصنوعة من قالب من الجبس فيلزم صب جانب واحد فحسب · ويمكن صب نصفى جسم ولصقهما معا بالغراء ·

الصخور Rocks

تحتاج الصخور العملية التى يجب أن تتحمل ثقل الممثلين ، هيكلا خشبيا صلبا بالشكل المطلوب ومكسوا بالخيش المقصوص بعناية والمثبت بالخشب · ويمكن عمل السطوح غير المنتظمة بحشو داخلى من القطن أو نحوه ، ويمكن وضع الخشونات الصغيرة للسطوح بالبوية والتعريق بمحلول الغراء المحتوى على مطحون الفلين او الرمل او مسحوق الأسبستوس · أما اذا كانت الصخور لمجرد الزينة فاستعمل الخيش وأى نوع من ورق السقوف السميك الخشن ، ويشكل فوق اطارات من شبك السلك مع وضع عجينة الورق لتمثل السطوح غير المنتظمة ·

الاعشاب والشجيرات Shrubs and bushes

استعمل هيكلا خشبيا خفيفا ليدعم شبك السلك ذا فتحة قطرها بوصة، يغطى بالأوراق النباتية الصناعية ٠

التمـــــاثيل Statuary

ان كانت من الرخام فاصنع نسخة منها من الصيص ٠ اما التماثيل الصغيرة والأقل ملاسة فتصنع من عجينة الورق (ضع اثقالا فى القاع)

البخـــــار Steam

استعمل الثلج الجاف فى غلاية غير عملية ٠ (لا تتناول الثلج الجاف بالأيدى العارية) ٠

السيوف والسكاكين والخنــــاجر Swords , Knives , Daggers

اذا استعملت هذه فى القتال فضع على اسنتها قطعا من المطاط مطلية باللون الفضى ٠ وغط الحد القاطع بالشريط الاسكتلندى ٠ (أو استعمل لعب الاطفال من المطاط ، للسكاكين والخناجر) ٠

سجاجيد الحـوائط Tapestries

اصبغ الخيش بأصباغ الأنيلين aniline dyes

حوافظ البرقيات Telegram and cable forms

تؤخذ من مكاتب التلغراف ٠

التليفــــونات : Telephones

تستعار من مصلحة التليفونات أو تشترى من المتاجر التى تبيعهـــا فستحتاج اليها مستقبلا ٠

الاشـــــجار : Trees

(انظر الباب الخامس عشر) ٠

الـــكروم Vines

استعمل الورق البنى المفتول أو الحبال البنية اللون أو الســـــوداء والملصقة الى الحوائط بالغراء وملصق بها أوراق العنب المصنوعة من الورق أو من الموسلين المصبوغ • اطو الورق عدة طيات قبل قصه كه تحصل على عدة أوراق فى كل مرة • واطل ظهور هذه الأوراق بمحلول الغراء لتكسبها صلابة •

الباب التاسع عشر

الظـواهر

المقصود بالظواهر خلق الايحاء بشيء يحدث بينما هو لا يحدث اطلاقا. وعادة ما توجه هذه الظواهر الى عيون المشاهدين أو اذانهم • فاذا ما أجيد اداؤها رفعت من أثر الايحاء بالحقيقة التى تحاول أنت خلقها باخراجك • أما اذا أسيء اداؤها أمكنها أن تحطم ما استطعت فعله الى ذلك الوقت للايهام بالحقيقة • لذا يجدر بذل كل ما يمكن من وقت وجهد للوصول بظواهرك الى أقرب ما يمكن من الحقيقة •

الظواهر الصوتية Sound effects

تباع فى الأسواق تشكيلات ضخمة من اسطوانات الظواهر الصوتية • وقد يبدو صوت كثير منهـــــا « مخشخشا canned » فى عرض « حى live » الا اذا كان هناك معدات دقيقة رائعة اخراج الصوت وتنقيته • والموضوع الذى يتنـــــاول الاستجابة التذبذبية frequency response والصـــــفوف ranges وقوة التيار الكهربى بالوات ، واســـــتعمال خزانات الخلط mixing consoles والميكروفونات وحيدة الاتجاه ، والموائد الدوارة المتغيرة ، موضوع معقد • وليست معظم قاعات المتفرجين مزودة بما يلزم لاحداث صوت حقيقى واضح غير ملتو واضح ، والبوق المضخم للصوت، العادى لا يفى بالغرض المطلوب • الا اذا ضم مجتمعك من درب جيدا على انتاج الصوت • فالصوت المحدث يدويا ، عادة اكثـر تاثيرا واكثر أهليـة للثقة وسهل الاخطار به • قد تلزم الأسطوانات للأصوات البعيدة كالقطارات، والصفارات ، وأصوات الحيوانات • وقد تكون أصوات الانســان والحيوان مرضية اذا عزفت بحجم منخفض at low volume ، وكذلك الأصـــوات صعبة المحاكاة (الجلبة خارج المنصة وأصوات حفـلات الألعاب carousels وموسيقى القرب bagpipes وغيرها مما سيذكر بعد) وبعض الأصوات المتذبذبة والبالغة الارتفـــاع (كأجراس الكنـــائس والأجراس الموسيقية carillons وما الى ذلك) • واذا استعملت الاسطوانات فتأكد من ان عامل الصوت الخاص بك لابد أن يجرى التجارب على الأجهزة الموجودة للحصول على خير النتائج الممكنة • يجب أن يأتى الصوت دائما من مكبرات صوت

loudspeakers موضوعة فى الأماكن الصحيحة بخلفية المنصة ، ومن أبواق مكبرة للصوت موضوعة فى قاعة النظـــارة . وحتى عند استعمال الاسطوانات ، يحسن تسجيل الصوت على شريط tape فهو أسهل لوضع الاشارات ، وبسبب التحكم فى الحجم (ارتفاعا وانخفاضا) وأسهل تناولا ولامكان تسجيل جميع ظواهر الصوت التى يضمها الاخراج كله على شريط بالترتيب الذى تحدث فيه .

قد يطلب مؤلفو المسرحيات أى صوت يفكر فيه المرء ، تقريبا ، ولكن الأصوات الآتية هى المطلوبة كثيرا .

أزيز الطائرات والسيارات Airplanes and automobiles sounds

استعمل الاسطوانات .

أصوات المعارك Battle sounds

استعمل اسطوانات الأصوات البعيدة مضافا اليها بضع طلقات حقيقية قريبـــــة close shots ، ودق الطبـــول kettle drums ولوحة الرعد thunder sheet (أنظر الرعد) .

(الأجراس) Bells (كنائس) Churches

استعمل مختلف آلات الأوركسترا ، طبل قديم ، ساق حديدية أو ماسورة ثقيلة تعلق وتطرق بمطرقة خشبية mallets . واستعمل كذلك الاسطوانات لأجراس الكنائس البعيدة والقاطرات .

الأجراس (الأبواب والتليفون) Bells

استعمل صندوق أجراس bell box أو لوحة أجراس bell board تحتوى على جرس أو اثنين ، وزنان buzzer كهربى أو اثنين ، وجرس ذى مطرقة أو اثنين (طنان) ، لأصوات أجراس التليفون ، أو جرس الباب (أنظر شكل ١٩ ـ ١) .

الطيـــــور Birds

استعمل صفارات محاكاة اصوات الطيور ٠

القنابل Bombs

اطلق بندقية رش ذات أنبوبتين مستعملا الخراطيش الفارغة ،الى داخل ناجود معدنى أو صندوق معدنى ، مع مراعاة الحذر : الا تحشوها الا قبيل اطلاقها ٠

الطنـــــان chimes

انظر الأجراس

أصوات الساعات الدقاقة clock sounds

استعمل ساعة دقاقة حقيقية بجانب مكبر صوت ٠

أصوات التحطيم crashes (الأخشاب)

رتب قطعا من خشب البغدادلى laths كما لو كانت فى سور ثم حطمها بمطرقة ٠ كما يمكن تحطيم صناديق الفاكهة من مختلف الأحجـــــام أمام مكبر صوت ٠ استعمل مكبر صوت وحيد الاتجاه اجتنابا لالتقــــــاط الأصوات غير المرغوب فيها بخلفية المنصة ٠

أصوات الحشـــــود Crowds

استعمل اسطوانات مع اصوات صفوف اشخاص يصيحون بما يناسب السيناريو ٠

صوت اقفال الأبواب Door Slams

اقفل بابا حقيقيا ، ان امكن ، او صندوقا صغيرا مزودا بباب ذى قفل حــــــديدى lock hardware (أمام مكبر صوت) ٠

الانفجـــــارات Explosions

أنظر القنابل .

النـــــار Fire

افتل قطعة من ورق السيلوفان أو مزقها قريبا من مكبر صوت .

صوت تحطيم الزجاج Glass crashing

هز صندوقا خشبيا به قطع من الزجاج المكسر .

اجراس الشاى (جونج Gongs)

انظر الأجراس .

البرد Hail

أدر صندوق المطر a rain box (أنظر المطر) بسرعة .

وقع حوافر الخيل Hoofbeats

استعمل انصاف قشور جوز الهند ، واضرب بعضها بالبعض الآخر ، او اضربها فوق سطح مستو مغطى بمادة مناسبة تشبه السطح المناسب ، كمادة ذات طبقة من القطن . أو استعمل انصاف الكرة المطاطية (كالمستعملة فى تسليك أحواض الغسيل والبالوعات) اذا لم يتيسر وجود قشور جوز الهنـــــد .

الأبــــواق Horns

استعمل الأبواق الحقيقية كلما كان هذا فى الامكان .

القاطرات البخارية Locomotives

اقرع طبلا أو لوحا من المعدن بفرشاة من السلك . أو ادعك فرخين من ورق الصنفرة ، أحدهما بالآخر ، وهما ملتصقين بقطعتين من الخشب ، أمام مكبر صوت .

السير بالأقدام Marching feet

استخدم الممثلين الموجودين خارج المنصة وعمـــال المنصـــة . اجعلهم

يمشون وهم واقفون فى مكان واحد فوق سطح يعطى الصوت الصحيح فاذا طلى خشب الأبلكاج بالغراء وذر فوقه الرمل أعطى صــــوت الخرسانة • استعمل سطحا مغطى بطبقة من القطن ليعطى صوت التراب • وربما كان بالامكان استعمال اسطوانة لصوت أقدام تسير ، فى خلفية المنصة • ويمكن تضخيم اى عنصر من هذه العناصر او تضخيمها جميعا الكترونيا • أو يمكن أن تأخذ عشر عصى او أكثر من أعواد مستديرة قطر كل منها ما بين ½ بوصة وبوصة وطولها ما بين ٤ ـ ٦ بوصات وتعلق فى اطار بخيوط تمر بوسط كل منها فى كلا الاتجاهين خلال قممها • ويرفع الاطار ويخفض بانتظــام لكى تضرب اطراف العصى سطحا مناسبا • استخدم مكبر صوت اذا لزم الأمر ، لتصميم الصوت •

المطـــر : Rain

خذ اناء مستديرا كبيرا من الصفيح وهز بداخله شيئا من الفول المجفف (للمطر الخفيف) ، او الرش الرفيع (للمطر الوابل) وبوسع الماء المتساقط من (دش shower) فوق مواد مختلفة ، قريبا من مكبر صوت ، أن يحكى صوت المطر • ولنوبات المطر الطويلة الأمد او عاصــــفة المطر ، تستعمل آلة المطـــر a rain machine وهى سهلة الصنع (انظر شكل ١٩ ـ ١) وهى أسهل بين تراعى عامل الظواهر الصـــوتية • كما يمكن اســتعمال اسطوانات صوت المطر ، ولكن يجب أن يمكن استعمال اسطوانات صوت المطر ، ولكن يجب أن تتاكد من اختبارها باجهزتك المكبرة للصــــوت قبل استعمالها •

صوت المقذوفات shots

استعمل مسدسا مع خرطوشة فارغة blank (يجب الاســتعداد بمسدس آخر ليطلق فى حالة اخفاق المسدس الأول فى اطلاق النار) • أو اربط حبلا فى طرفى لوحة خشبية ، واجذب هذا الطرف الى أعلى بينمـــا الطرف الآخر ما زال على الأرض • ضع قدمك فوق اللوحة واضغط عليها الى اسفل ، ثم اترك الحبل فجأة ، فان صـــوت اصطفاق اللوحة بالأرض يحدث صوتا يحكى صوت مقذوف رش •

صرير الأبواب squeaks and creaking-door sounds

استعمل ساقا غليظة من الخشب مطلية بالقلفونية a resin-coated peg وامررها داخل ثقب قطره اكبر قليلا من قطر الساق ، فى قطعة من الخشب السميك • وقرب منهما مكبر صوت اذا تطلب الأمر •

صوت ارتطام الامواج بالصخور Surf

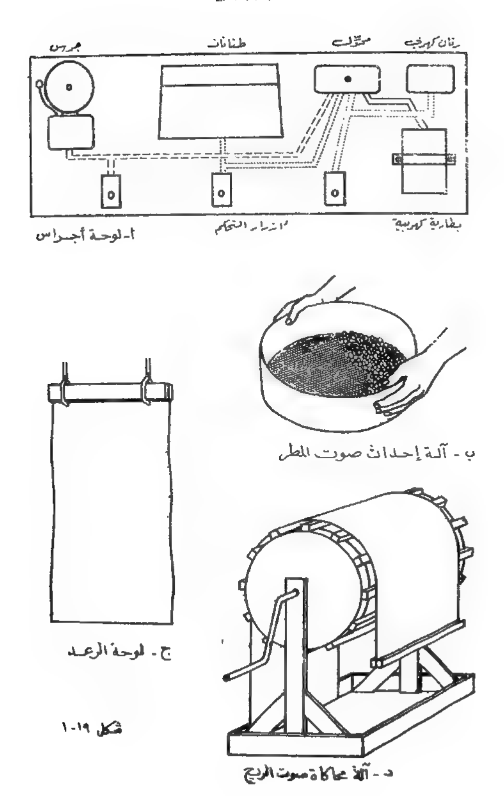
استعمل صينية tray مثلثة الشكل كبيرة الحجم ذات قاع من خشب الأبلكاج ، ومغطاة من اعلى بشبك من السلك ضيق الفتحات ، ومحتوية على بعض الأصداف والزجاج المكسر عرض كل قطعة حوالى بوصة • امل الصينية الى اعلى والى اسفل فوق ظهر كرسى • أو ادعك قطعتين من الخشب قد لصق على سطح كل منهما فرخ من ورق الصنفرة • أو هز كرات الرصاص (الرش) فى اناء واسع من الصفيح أو المعدن • أو استعمل عربة مخلعة •

القطارات Trains

قاطرة تنفث البخار ، وصوت ارتطام العربات بالقضبان ، وأجراس مختلفة ، وصفارات كل هذه العناصر تدخل فى تكوين هذه الظاهرة • وابسط حل لها هو استعمال اسطوانة • ولتأكيدها استخدم كرات الرصاص (الرش) التى تهز داخل اناء معدنى (انظر صوت ارتطام الأمواج بالصخور) • استعمل اناء داخليا صغيرا واناء خارجيا واسعا ، وهز كرات الرصاص بينهما فىحركة دائرية بحيث تضرب كراتالرصاص كلا السطحين• واستعمل العربة المخلعة • ضع فوقها بعض اسطوانات معدنية وتحتها بعض شرائط من المعدن فتصدر صوتا يحكم صوت ارتطام العجلات بوصلات القضبان •

الرعد Thunder

استعمل لوحة الرعد المصنوعة من لوح معدنى ٣ اقدام × ٦ اقدام سمك عيار ـ ٢٦ وقد وضعت قطعتا موريننة تحت وفوق طرفه العلوى •



أ- لوحة أجراس

ب - آلة إحداث صوت المطر

ج - لوحة الرعد

د - آلة محاكاة صوت الريح

شكل ١٩-١

اضربه بعصا طبل drumstick ثقيلة أو مطرقة على رأسها وســـــادة a padded hammer للحصول على ظواهر المدفعية البعيدة ٠

اصوات الماء Water effects

انفخ فى الماء خلال قصبة من القش straw ، بالقـــرب من مكبر صوت ٠ ولاحداث صوت رشـــــاش الماء ، صب الماء من جردل الى آخر ٠

الصـــــفارات Whistles

جرب عدة أنواع من الصفارات أو انفخ بجانب فوهة زجاجة او قطع من الأنابيب ٠

الـــــريح Wind

استعمل آلة الريح ـ وهى عبارة عن اسطوانة خشبية على جوانبها قطع خشبية مستعرضة ويمكن ادارة الاسطوانة (أنظر شكل ١٩ ـ ١) ٠ تثبت قطعة من الخيش عند أحد الطرفين باطار قاعدة الجهاز ، بينما الطرف الآخر مثبت بين قطعتى موربنة فتدار الاسطوانة فى اتجاه الطرف الخالص الذى يشد ٠ وتعمل سرعة الدوران ، وتوتر الخيش ، على تنويع درجة الصوت وشدته ٠

الظواهر البصرية Visual Effects

وميض النار والدخان Flashes of fire and smoke

الأفضل استئجار « جهاز وميض flashpot » من متجر لتـــوريد الأدوات والمعدات المسرحيـــــة (تحذير : لا تستعمله بقرب اية مادة قابلة للالتهاب) ٠ والا فاستعمل صندوق الألياف المفتوح من أعلاه ، وبه مخـــرج كهربى بداخله ومفتاح كهربى خارجه ٠ انزع الميكا mica من منصـــهر fuse منزلى عادى ، ويفضل أن يكون قوة ١٥ امبيرا او اقل ، واقطع الشريط المعدنى بداخله ثم صل كلا من نصفيه بقطعة من السلك النحـــــاسى

المأخوذ من السلك الداخلى المفتول فى سلك كهربى عادى · ضع قليلا من البارود (يتوقف مقداره على كمية الدخان الذى تريد انتاجه) فى قطعة مربعة من ورق الوميض الذى يستعمله الحاوى (أنظر الملحق ب) وأدخلها فى المنصهر المعد على تلك النحو · ثم ثبت المنصهر فى المخرج الكهربى الموجود بداخل صندوق الألياف · تأكد من أن المفتاح الكهربى فى وضع قطع التيار · فاذا ما وصل المفتاح التيار ، سخن السلك وقطعة الورق وأشعل البارود ، فتحدث الورقة وميضا سريعا لامعا ويحدث البارود الدخان ، ويرتفع كلاهما الى أعلى · ولما كان البارود غير مضغوط ولا مقيد الحيز ، فلن ينفجر ، بل يشتعل بسرعة محدثا سحابة من الدخان · وبمجرد أن يشتعل البارود ، أدر المفتاح الى وضع قطع التيار ، وانزع المنصهر من المخرج الكهربى ، وتأكد من أن المفتاح فى وضع قطع التيار · ويجب اعادة قطعة السلك المنفردة بعد كل استعمال ·

الضباب Fog

يلزم أن يرى الضباب من خلال فتحة فى المنظر ، (كالأبواب والنوافذ وما أشبه) علق ستارة من الشاش بين فتحة المنظر والخلفية العادية للمنصة · أضىء كلا من الشاش والخلفية بمجموعة أضواء موضوعة على أرض المنصة ، مستخدما لكل مجموعة جهاز تحكم فى المعتم ، خاصا به · لن يرى الشاش اذا أضيئت الخلفية وحدها · ويظهر الضباب تدريجيا عندما يزداد نور الشاش ويعم نور الخلفية · واذا ما عكست هذه العملية اختفى الضباب · وفى المنظر الخارجى ، يمكن استعمال ستارة الشاش لتغطى المنصة كلها · ثم يظهر الضباب أو يختفى عند تغيير شدة الاستضاءة أمام الشاش وخلفه · (ولظواهر الضباب الأخرى ، أنظر الدخان) ·

البرق Lightning

يمكن الحصول على البرق باضاءة واطفاء أجهزة الضوء (كالمصباح اللؤلؤى الغامر ، أو أى مصباح غامر آخر) الموضوعة خارج المنصة فى الناحية التى تريد أن يأتى منها البرق · لا تستعمل هذه الظاهرة الا نادرا ، اذ تعمل على قصر عمر المصابيح · استعمل معها لوحة الرعد أو أى جهاز آخر يعطى أصوات العواصف ·

المطـــــر

تعلق انبوبة طويلة بها عدة ثقوب ، فوق ناحية خلف المنصة لكل فتحة باب خارجي في المنظر • ويسلط خرطوم الماء على الأنبوبة ، فيسقط الماء الى حوض مائل تحت الأنابيب ، ويتسرب من الحوض الى قابلة • واذا أســقط الضوء على الماء المتساقط ، زاد في تأكيد ظاهرة المطر •

الدخـــــان : Smoke

يسقط الثلج الجاف في اناء من الماء الساخن ، وينفخ البخار المتصاعد الى المنظر بواسطة مروحة كهربية • كما أن متاجر الأدوات والمعدات المسرحية تبيع أجهزة لتوليد الدخان stock smokepots (للدخان الكثيف أو الضباب الكثيف) ، كما تبيع « مسحوق الدخان » (للضـــباب الخفيف أو الدخان الخفيف) • فيسخن المسحوق على لوحة معدنية ساخنة ، أو يستعمل داخل مخروط التسخين a heating cone الذي يمكن شراؤه بأقل من دولار، ويمكن تركيبه في أية بريزة كهربية • (تحذير : يجب عند استعمال الدخان الكيميائي ان تكون هناك تهوية كافية على المنصة ، تمنع انتشـار الدخان في قاعة المتفرجين • فالمشاهدون الذين يعتريهم الســعال لا يركزون على موضوع الرواية) •

الثـــلج Snow

علق أرجوحة من الخيش ، بعد قطع شقوق فيها ، عند باب أو نافذة خارج خلفية المنصة وهز الأرجوحة برفق ، حتى ان قشور الصـــابون أو الميكا ولاحظها بعناية ، حتى تتساقط القشور خلال الشقوق • ضع قطعة من القماش على الأرض أسفل هذه الأراجيح حتى يمكن ازالة الثلج بسرعة • وعندما يأتي ممثل من عاصفة ثلجية ، فالق الملح الخشن الرطب فوق قبعته وكتفيه قبيل دخوله • واذا دخل آتيا من عاصفة مطر ، فاستعمل رشـــاشة تذر الماء فوقه •

البـــاب العشرون

الملابس

عندما يخطو الممثل فوق المنصة لأول مرة ، يكتسب المشاهدون طابعـا أوليا عن الشخصية التى يمثلها — حتى قبل أن ينطق بســـطر واحد — من الطريقة التى يرتدى بها ثيابه والطريقة التى يبدو عليها منظره • ومن الأهمية بمكان ان يكون ذلك الطابع الأولى هو الطابع الصحيح — الطابع الذى يرغب الممثل حقا فى أن ينقله الى المتفرجين • والا وجد نفسه يعمل امام عائق الطابع الكاذب ، طوال مدة بقية المسرحية •

يجب على الممثل الا يحاول الاحســـاس والعمل مثل الشخصية التى يمثلها فحسب ، بل ويجب أن يحاول أيضا أن يبدو كالشخصية • وبالطبع ، بينما الماكياج عامل فى نجاحه ، فربما لعبت ملابسه دورا فاصـــلا فى نقل الطابع الصحيح للشخصية التى يقوم بدورها •

وظائف الملابس Functions of Costumes

الثوب الجيد ، كالكلام الجيد والحوار الطيب والعمل الجيد ، يجب أن يؤدى وظائف معينة محددة • يجب أن يغطى لابسه ، واذا أريد ، أن يرفع من منظر لابسه ايضا • يجب أن ينقل الى المشاهدين معلومات هامة معينة عن الشخصية التى يقوم الممثل بتمثيلها • كما يجب أن يدل على العصر المفروض أن الشخصية تعيش فيه • كما يدل على سن الشخصية وثروتها ، ومركزها الاجتماعى • ويدل ايضا على نوع العمل الذى تقوم به تلك الشخصية ، أو انها لا تعمل اطلاقا • ويجب أن يبين حسن ذوق الشخصية أو افتقارها الى الذوق السليم • وأن يدل على حالتها أو على الحالة السائدة للمسرحية • وأخيرا أن يعطى الثوب دليلا على الطبيعة الأصلية للشخصية ، وأهدافهـا وطموحها وما تحبه وما تكرهه وما ترهبه ، وما تتعصب له ، وطبيعتهـــا وتكوين اخلاقها •

من الطبيعى ، انه يجب على مصمم الملابس — أو على الممثل نفســه عندما يختار ملابسه بنفسه — أن يدرك هذه الامكانيات جميعها ، والتى توجد

فى صنع الملابس ـ ليس فقط لينتفع بها فى خلق ملابس حسنة ، بل ليمكنه عند مراعاتها أن يتحاشى خلق ملابس غير ملائمة فى ناصية ما • فالملابس كاللغة ، يمكن أن تنقل معلومات خطأ ، مباشرة •

وعموما ، هناك ثلاثة انواع من الملابس المسرحية : الملابس « الخاصة » أو « ملابس الحفلات gala » ، التى لا يقصد بها تمثيل أى عصر ، ولكن الغرض منها التعبير عن حالة او عن فكرة ، كملابس الكوروس فى كوميدية موسيقية • والملابس « الحديثة » وتشمل فقط الملابس المعاصرة • والملابس « التاريخية » ، التى تضم جميع طرازات العصور التاريخية من العصر « الفارسى » والمصرى الى الوقت الحاضر •

الملابس الخاصة او ملابس الحفلات Gala Costumes أو Special

يسمح هذا النوع من الثياب لمصمم الملابس باعظم حرية وسيطرة ممكنتين • فليس هناك اية قيود ، من الناحية العملية ، على خياله الابتكارى• وهدفه هنا هو الامساك بحالة أو روح المنظر او الأغنية او الشخصية ، ثم تصويرها بالألوان والرسم • وأهم ما يعنى به مصمم الملابس هو التأكد من أن مختلف الرسوم ممتعة فرديا ، وسارة ايضا ، وأن جميع الرسوم فى الاخراج الواحد متلائمة وأن الألوان فى منظر معين منسجمة ، أو على الأقل، متوازنة • وتلزم الملابس الخاصة أو ثياب الحفلات فى بعض الاخراجات ، كالاستعراضات الموسيقية أو التعبيرية او غير ذلك من الاخراجات السامية النمط •

الملابس الحديثة Modern Costumes

تتضمن الملابس الحديثة كل ما يمكن أن يرتديه الممثلون عندما يظهرون فى مسرحية واقعية معاصرة • وكلمة « معاصرة » لا تشمل فقط المسرحيات التى كتبت بالأمس ، بل والمسرحيات التى قد تكون كتبت منذ عشر سنين أو خمسة عشر عاما خلت ، ولكن المفروض فيها فى هذا الاخراج انها حدثت فى الوقت الحاضر • وبناء على ذلك ، تشمل الملابس الحديثة كل شىء : من الجونلة القصيرة لطالبة المدرسة الى ثوب السهرة الطويل لأمها • ومن « عفريته overall » مزارع أيوا الى الحلة الكاملة لمدير احد بنوك

شيكاغو ، ومن السترة المهلهلة الباهتة للصعلوك خادم القاصير الى الأرواب الاحتفالية للكاردينال الكاثوليكى الرومانى ، ومن الثيـــــاب القليلة لبيكينى السكرتيرة الى ثوب الرقص الأنيق لأميرة اسبانية ٠

الحصول على الملابس Acquiring Costumes

من الطبيعى ، مع كل هذه الأنواع المختلفة من الملابس ، لابد أن تكون هناك عدة طرق مختلفة للحصول عليها ٠ وكقاعدة عامة ،عندما يمكن تصنيف الملابس المطلوبة تحت العناوين : رياضية ، أو عادية ، أو ثياب عمل ، أو غير رسمية ، يجب أن يحضرها الممثلون والممثلات أنفسهم ٠ فهذا يكفينا مئونة البحث والتغيير والقياس والخياطة ، التى تلزم عند الحصول على الملابس من غير ذلك الباب ٠ بيد أنه عندما تتطلب المسرحية ملابس قلما ينتظر من الممثل المتوسط أن يمتلكها ـ كحلة البحار a sailor's suit مثـــــلا ، أو روب الراهب a monk's cassock ـ عندئذ يجب الحصول عليها من باب آخر ، كالاستعارة او الاستئجار أو صنع القطعة اللازمة ٠

وكلما أمكن ، يفضل استعارة المـــلابس الحديثـــة أو صنعها ، على استئجارها ٠ اذ يتكلف استئجارها كثيرا ، زيادة على كونه مضيعة للوقت وفى أغلب الأحيان غير واف بالغرض ٠ فمن النـــــــادر أن توافق الملابس المستاجرة أجسام الممثلين والممثلات ، ولا تتفق اطلاقا مع ما فى ذهن مصمم الملابس ٠ وكثيرا ما تكون بالية رثة المنظر ٠

كثيرا ما تكون استعارة الملابس مشكلة غير صعبة ٠ فعادة ما يمكن استعارة ملابس المستشفيات أو الملابس الطبية من أى مستشفى محلى ٠ كما تسهل استعارة ملابس رجال الشرطة ورجال المطافىء من قسم الشرطة أو من ادارة المطافىء ٠ واذا لم يمكن استعارة الملابس الرسمية من الأصدقاء فعادة ما تستأجر من المؤسسات المحلية حيث يمكن تغييرها كذلك لتوافق أجسام من سيلبسونها ٠ ويجب تنظيف جميع الملابس المستعارة أو غسلها قبل اعادتها ٠

ربما كان الأسهل صنع أنواع معينة بســــيطة من الملابس ، بدلا من استعارتها أو استئجارها ٠ وهذا ينطبق بنوع خاص على السراويل الداخلية والجونلات ، كما ينطبق على ملابس الفلاحين الصينية الفضفاضة ، وملابس

السجون وقمصان الفنانين وملابس الكهنة . واذا تطلب التمثيل ملابس بالغة الأناقة بدرجة غير عادية _ مثل حلة رجل الشرطة الانجليزى أو الجندرمة الفرنسية _ فربما كان من الضرورى استئجارها من مؤسسات تأجير الملابس (أنظر الملحق ب) .

ومهما تكن طريقة الحصول على الملابس ، فهناك عوامل معينـــة هامة يلزم اخذها فى الاعتبار عند اختيار الملابس .

الملاءمة Suitability

ربما كان أهم شرط لاختيار أو تصميم أى ثوب ، هو الملاءمة . هل يناسب الشخص المفروض أن يلبسه ؟ واذا كان فستانا ، مثلا ، فهل هو نوع الفستان المحتمل ان تلبسه سيدة بعينها ؟ وهل هو زيها ؟ هل يعبر عن ذوقها ؟ واذا كان ملائما لشخصية بعينها ، فهل هو ملائم لهذه المناسبة الخاصة ؟ أهو مناسب لذلك الوقت من النهار ، أو لذلك الفصل من السنة ؟ أهو ملائم لنوع العمل المفروض أن تقوم به تلك المرأة ؟ واذا كان مناســبا للشخصية وملائما للمناسبة ، فهل هو موافق لذلك الموقف الدرامى ؟ هل يسهم فى جو منظر معين ، أم انه يشرد الذهن عنه ؟ هل يدعم الحالة أم يزعجها ؟ يلزم الاجابة على كل هذه الأسئلة بارتياح قبل اعتبار الثوب ملائما . فاذا أخفق فى الاختيار وجب إستبعاده والاستعاضة عنه بغيره .

صلاحية الارتداء Wearability

ربما كان الشرط الهام الثانى لاختيار أو تصميم الثوب المسرحى هو صلاحيته للارتداء . هل يمكن ارتداؤه بفائدة وبدون اية قيود لا لزوم لهــا من جانب الشخص المفروض انه سيرتديه ؟ واذا كان فستانا ، مثلا ، فهل يتناسب لونه ورسمه مع شكل ولون المرأة التى سترتديه ؟ فمثلا ، الفستان الأزرق الزاهى اذا ارتدته شابة شقراء ، عمل على تأكيد لون شعرها الأشقر وزاده بهاء ، بينما يعمل الفستان الرمادى أو البنى على جعلها تبدو شــاحبة باهتة . أو أن اللون الزاهى يجعل السيدة البدينة تبدو اكثر بدانة ، بينمـا يعمل اللون المتعادل على جعلها تتضاءل وتختفى فى خلفية المنصة وبذا ينقص من بدانتها .. وتحدث الخطوط أمثال هذه الآثار فتعمل الخطوط الأفقية على

اضـــافة وزن للشخص ويجب على البدينين الا يرتدوها ، وتميـل الخطوط الرأسية الى تأكيد الارتفاع بدلا من الوزن ، لذا يمكن استعمالهـــا لانقاص الوزن الظاهرى للشخص ٠

كذلك تتبع صلاحية الارتداء ، نوع النشاط الذى يقوم به الشخص وهو لابس الثوب ٠ هل الفستان مصمم وملائم ليمكن من لبســـته من تأدية كل الأعمال المطلوبة منها وهى مرتدية ذلك الفستان ؟ فاذا كان عليها أن تؤدى خطوات رقص معقدة ، مثلا ، هل الفستان مقصوص كاملا ليسمح لجسمها بالمرونة الضرورية ؟ هل نوع القماش ثقيل بما يكفى ومرن بما يكفى ليغطى جسمها جيدا ، ويتموج بصورة جذابة مع حركات جسمها ؟

وبعبارة أخرى ، يجب على الممثلة ان تحس بالراحة وهى لابسة ذلك الفستان ، بل ويجب أن يصمم او يختار ليجمل ، بدلا من أن يفسد ، منظرها، ويشجع نشاطها لا أن يعوقه ٠ فاذا اخفق فى اجتياز اختبــــار الصلاحية للارتداء ، فيجب استبعاده ٠

التـــــأكيد Emphasis

واخيرا ، يجب أن يعطى الثوب القدر الصحيح من التأكيد ـ لا كثيرا جدا ولا قليلا جدا ـ للشخص الذى سيلبسه ٠ فاذا كان شخصيته رئيسية ، وجب ان يكون الثوب مصمما بحيث لا يتــــوه ذلك الشخص اطلاقا وسط المجموع ٠ ويتم هذا عادة بواسطة اللون ، او التصميم غير العـــادى ، او باستعمال الحليات ٠ واذا كان الشخص شخصية بسيطة ، وجب ، بالطبع ، الا يكون الثوب جذابا او غير عادى فيجتذب نحوه انتباها الى الشخصية اكثر مما تستحق ٠

ليس الحصول على التوازن الصحيح فى التأكيد بالأمر الهين ٠ فمثلا، اذا أعطيت سيدة رئيسية ملء ذراع كاملة ، من الأساور الذهبية ، فان الأثر الأولى يكون جذابا ، ولا يسع المتفرجون الا الالتفات اليهـــا ٠ فاذا تطلب التمثيل ان تلبس الأساور طوال المسرحية كلها ، فقد يمل المشاهدون ســماع صليل الأساور لدرجة انهم لا يلقون اليها بالا بعد ذلك أو يصغون اليهـــا ٠ أما اذا أعطى ملء الذراع اساور لممثلة تظهر على المنصة لمدة منظر واحد ،

فان الأثر قد يكون ما يراد منه بالضبط ، وهو أن يضفى على المنظر تألقـــا ووثبة · وتنصرف الممثلة قبل أن يكون لدى المشاهدين وقت للاستياء أو الملل من أساورها · فكلما طال بقاء الممثلة على المنصة ، وهى مرتدية نفس الثوب، كان ذلك الثوب أقل جاذبية أو طرافة ·

هذا لا يعنى التضحية بالتأكيد ، وانما يعنى أنه يجب الحصـــول على التأكيد عن طريق وسائل أكثر دهاء ، وعادة ما يكون ذلك عن طريق اللون أو التصميم · فالشخص لابس الألوان الزاهية أو المتقدمة ، غالبا ما يأخذ التأكيد من لابسى الألوان المتعادلة أو الكالحة · فلابس الأبيض الناصع يغدو الشخص المؤكد ، اذا كان كل فرد غيره يرتدى ثيابا ملونة · كذلك ، اذا كانت هناك حلية غير عادية حول الرقبة ، أو « تفصيلة » غير عادية للجونلة ، أو ياقة زخرفية ، فانها تطبع الثوب بطابع الفردية وتجعل لابسها يظهر وســط حشـــد ·

اذن ، فالتأكيد عنصر هام من عناصر التصميم الجيد للملابس ، غير أنه يجب أن يتناول بعناية ودهاء ، بحيث ينتبه المتفرجون دائما الى الشخص الصحيح دون أن يشعر اطلاقا بأى نوع من الاكراه ·

ملابس العصور التاريخية Period Costumes

الملابس من خير الوسائل الموجودة تحت تصرف المنصـــة للدلالة على عصر المسرحية · فبينما لا يتعرف المشاهدون على تاريخ الثوب المعروض ، بالضبط ، أو على الحالة الاجتماعية أو الاقتصادية ، التى تتضمنها الأثواب الفردية ، فانهم يدركون ، بطريقـــة عامة ، ذلك العصر الممثل - كالعصر الاغريقى أو الاليزابيثى أو عصر الامبراطورية أو الفيكتورى - وعلى الفور يعد لون تفكيرهم ليلائم الخصائص الاجتماعية أو السياسية أو الثقافية لذلك العصر ·

تصميم الملابس دائم التغير ، ولطالما تغيرت الأزياء طوال عصـــور التاريخ · وعادة ما تعكس هذه التغيرات ، ما يحدث من تغيرات فى العادات الاجتماعية والأخلاق والدين والاتجاهات الخلقية ، أو فى الحقائق الاقتصادية والسياسية · فمثلا ، تساعد الميول نحو الجنس ، على تحديد أى الأجزاء

التشريحية تتعرى أو تتميز ٠ودائما ما تعطى الحروب طابعا حربيا قويا يتجلى فى الملابس ، حتى فى ملابس النساء ٠ وينعكس الاقتصاد السريع الانتشار، بسرعة فى نوع الأقمشة المستعملة للملابس وفى حلياتها وزخارفها ٠ وتجد المشاعر الدينية القوية تعبيرا فى مثل هذه الأشياء ، كالصلبان ، والصلبان المرسوم عليها السيد المسيح مصلوبا ، والنماذج المصغرة لمنائر الكنائس التى كانت نساء العصور الوسطى يرتدينها على رءوسهن ٠

وفى العصور الحديثة ، مع التحسن الواسع فى وسائل المواصـلات ، تبدو الأزياء تتغير بسرعة اكثر مما حدث فى أى عصر مضى ٠ فهذا الطـول المعين لثوب ما ، قد ينتشر سنة ويختفى فى السنة التالية ٠ وقد تكون سترات الرجال ذوات ياقات أضيق فى سنة ما ، وياقات أوسع فى سنين أخرى تالية٠ ومع ذلك ، فهناك مظاهر معينة ســـــائدة فى الملابس ، تتغير ببطء اكثر من غيرها ـ كالأكتاف المحشوة بالوسائد فى حلل السيدات ومعـــــاطفهن فى الثلاثينات والأربعينـــــــات من القرن العشرين ٠ والجونلات القصيرة فى العشرينات من نفس ذلك القرن ، والقماش المرن لحلل الرجال فى الثلاثينات والأربعينات والخمسينات ٠ هذه المظاهر البطيئة التغير هى التى قد تبقى ثابتة نسبيا لعشرين او ثلاثين سنة ، وبذا تحدد زى عصر ما ٠ وهذه هى المظاهر التى يهتم بها المسرح فى محاولة تمثيل العصر ٠

الحصول على الملابس Aquiring Costumes

والمشكلة فى المسرحيات التاريخية ، هى هل تصنع الملابس أو تستأجر ٠ وهذه المشكلة بالغة الأهمية اكثر مما فى المسرحيات الحديثة ٠ غير أن الرد على هذا السؤال بسيط : هناك ميزات ومساوىء لكلا الطريقتين ٠

ففى حالة الاستئجار ، اذا كان هذا من بيوت حسنة الشهرة ، فالمحتمل ان تكون الملابس أكثر أناقة واحسن صنعا ممـــا لو قام بصنعها المتطوعون المحليون ٠ كما يحتمل أيضا أن تكون اكثر دقة من الناحية التاريخية ٠ ولكنها باهظة التكاليف ، وكثيرا ما تكون غير ملائمة من ناحيتى المقاس والحالة ٠ فتصل احيانا ينقصها بعض الملحقات ، وعادة ما تصل متأخرة جدا فلا يكون هناك وقت كاف لعمل جميع التصحيحات والتعديلات ٠

واذا استطاعت فرقة تمثيلية صنع تلك الملابس فهو افضل من استئجارها ٠ ومع ذلك ، فقرار صنع الملابس يجب أن يدرس فى حالات خاصة ٠ يجب أن يكون هناك مصمم ملابس كفء وملم بأصول التصميم ، يستطيع تصميم الملابس والاشراف على صنعها ٠ يجب أن يكون هناك عدد كاف من المتطوعين المتمرنين والراغبين فى تنفيذ أى عدد من الثياب يطلب ٠ ويجب أن يكون هناك وقت كاف ومكان واسع للقيام بذلك العمل ٠

فاذا تحققت هذه الشروط السابق ذكرها ، فهناك عدة ميزات لصنع الملابس بدلا من استئجارها ٠ فيمكن تصميم الثياب لتلائم غرضا دراميا معينا ، ولتناسب اجسام ممثلين وممثلات معينيين ٠ ويمكن اختيار الألوان لتعطى الانطباعات العاطفية الصحيحة لمنظر معين أو لشخصية معينة مع بقاء اندماجها مع الملابس والمناظر الأخرى ٠ كما تساعد هذه العملية الفرقة على تكوين مجموعة من الثياب تفيد فى تمثيل مسرحيات تاريخية أخرى مع القيام ببعض التغييرات والتعديلات ، بتكاليف قليلة نسبيا ٠

وبما أن ملابس التمثيل تصنع ، لتقوم أولا بالأثر الذى تحدثه فى المشاهدين ، فلا حاجة لأن تكون صنعتها عالية الجودة كما هى الحال فى المستويات العادية ٠ فليس تشطيب الوصلات وخياطتها وربطها بعناية امرا ذا بال ٠ كذلك العناية الفائقة ببعض أمور الخياطة ليست هامة وانما الذى يهم هو الطابع الكلى ٠ وهذه ، بطبيعة الحال ، تقلل من الوقت والجهد والعمل اللازمين لصنع الملابس ٠

التغييرات Alterations

لتوفير مزيد من الوقت والجهد ، يجب دائما دراسة احتياجات الملابس المسرحية للعصور التاريخية لمعرفة كم ثوبا يمكن الحصول عليها بعمل تغييرات فى الأثواب المعاصرة أو احداث تغييرات فى الأثواب التاريخية الموجودة فمثلا ، فى حلل الرجال ، نرى أن ما حدث فيها من تغير قليل نسبيا خلال الثمانين سنة الماضية ٠ ومن الممكن جدا تغيير حلة كى تمر بدرجة معقولة على أنها حلة من سنة ١٨٩٠ أو ١٩٠٠ ٠ كل ما يلزم هو تضييق أرجل البنطلون وخاصرة السترة واضافة زر أو اثنين للحصول على منظر الأزرار العالية والحلة « الضيقة » لذلك العصر ٠

أما فساتين النساء المعاصرة فلا تخضع ، بالطبع ، بنفس السـهولة للتغيرات اللازمة لمنظر فساتين عام ١٨٩٠ أو لمعظم العصور الأخرى · ومع ذلك ، فمن الميسور تصميم فستان أسـاسى للشخصيات الصغيرة ، يخضع للتغيير اللازم ليلائم أى عصر من عصر النهضة الى سنة ١٩٠٠ · يجب صنع الفستان من قماش ثقيل نسبيا ومرن نسبيا حتى ينسـدل جيدا فوق جسم الممثلة ، كما يلزم أن يكون من لون مناسب كالبنى أو الرمادى · وبما أن اغلب الفساتين ابان هذه الفترة الطويلة كانت محكمة فوق الأجساد ، فيلزم « تضييق » الأكمام الطويلة ، والجونلات الطويلة الكاملة فى الفسـاتين الأساسية · وبذا يصبح تغيير هذا الفستان الأساسى ليلائم اى عصر بعينـه مسألة بسيطة · فيمكن خفض خط الرقبة لعصر ما · ويمكن ان تضاف اليه ياقة ليلائم عصرا آخر · كذلك بالوسع وضع أساور للأكمام او ازالتهـا حسبما يتطلب العصر · ويمكن ارتداء الكوفيات او الشيلان على الأكتاف · ويمكن وضع أزهار للجونلة · كما يمكن وضع وسائد داخل الجونلة لتضفى منظر الأجسام فى سنة ١٨٨٠ ·

شروط التصميم Design Considerations

مهما تكن التغييرات بارعة التصميم ، فلا يمكن ان تفيد الا الى درجة محدودة فى اعداد الملابس اللازمة لمسرحية تاريخية · يجب أن تصمم اغلب ملابس العصور التاريخية ، وتصنع قريبة من الشكل المضبوط · ومع ذلك ، تجب مراعاة عدة عوامل هامة · بعضها ـ الملاءمة وصـلاحية الارتداء والتأكيد ـ سبق أن ذكرناه · وهناك عوامل أخرى غير هذه تنطبق بنـوع خاص على ملابس العصور التاريخية ·

عند تصميم الملابس التاريخية ، لا يهتم المصمم بصنع صـورة حرفية طبق الأصل من ملابس العصر ، ولكنه يحاول مجرد اعطاء الطابع الصحيح لذلك العصر · وهنا أيضا لا يحاول المسرح خلق الحقيقة نفسـها ، وانما الايهام بالحقيقة · والواقع أن صنع فستان سيدة لعصر معين ، يكون مطابقا لما كان فى ذلك العصر ، مطابقة دقيقة ، لا يجدى نفعا كفستان مسرحى ، بينما الفستان الذى ينقصه الكثير من معالم ذلك العصر ، ولكنه ينجح فى الظهور بروح ذلك العصر ، يمكنه احياءه فى الحال · فمثلا ، كانت فساتين أواخر العصر الفيكتورى كثيرة الحلى والزخارف لدرجة تطغى على مرتدياتهـا ·

وعلى ذلك ينبغى أن يحتفظ مصمم المنـــاظر بأقل ما يمكن من الزخارف مع تاكيد خصائص ذلك العصر ومظهره ٠

المنظر العــــام Silhouette

عندما يحاول مصمم الملابس التعرف على الزى الأساسى لأى عصر ، فأول شىء يجب أن يبحث عنه ، هو المنظر العام الخاص بذلك الزى ٠ فالمنظر العام هو روح الزى ، اذ يحدد العصر بوضوح مثلما توضح الأرجل مائدة من طراز دنكان فايف ، أو ظهر أريكة من أوائل العصر الفيكتورى ٠ كما أنه المظهر الذى يبصره المشاهدون أكثر من غيره ٠ وبما أن المسافة التى تفصل بين الممثلين وبين المتفرجين كبيرة ، فان بعض التفاصيل ، كنوع القماش أو الحافة الزخرفية على ذيل جونلة ، لن ينتقل الى أبعد من بضعة الصفوف الأولى فى قاعة المتفرجين ٠ بيد أن المنظر العام للثوب يكون واضحا لكل فرد فى قاعة المشاهدين ٠

ولاكتشاف المنظر العام الذى يميز عصرا بعينة يجب على مصمم الملابس، بالطبع ، القيام ببعض الأبحاث ٠ وخير أسلوب يتبعه هو البحث فى كتاب أو اكثر ، من كتب الملابس الموجودة فى معظم المكتبات ٠ سيجد صورا فى هذه الكتب للملابس النموذجية لكل من الرجال والنساء ، من الناحية العملية ، فى كل عصر ، من العصر المصرى الى العصر الحالى ٠ وبمجرد أن يعثر على العصر المطلوب ، يستطيع اكتشاف المنظر العام المميز لذلك العصر ، بواسطة حذف التفاصيل والزخارف ٠ وباتخاذه ذلك المنظر العام أساسا له ، يمكنه بعدئذ أن يصمم ملابسه تبعا للاستعمال أو الذوق أو الشـــيوع أو المركز الاجتماعى لمختلف شخصيات المسرحية ٠

الأقمشــــة Material

ينبغى لمصمم الملابس ، عندما يريد ابراز المنظر العـــام المميز لعصر معين ، أن يستعمل الأقشمة التى تلائم أو تشابه الأقمشة التى كانت مستعملة فى ذلك العصر ، قدر الامكان ، من حيث المنظر والتغطيـــة ٠ فاذا لم تكن الأقمشة الحديثة مشابهة تقريبا لنفس وزن الأقمشة الأصلية وصلابتها ، فلن تنسدل على لابسها بنفس الطريقة ، وبذا يصير المنظر العام الحادث غير

صحيح • ولحسن الحظ مع كل هذه الثروة الهائلة من الاقمشة ، من كل من الألياف الطبيعية والألياف التى من صنع الانسان ، الموجودة حاليا فى متاجر الأقمشة ، فليس من المشاكل العويصة العثور على القماش الحديث المطابق فى جميع الصفات الأساسية ، لأى قماش تقريبا ، استعمل فى العصـــور الماضية •

غير أن للأقمشة تأثيرا أعظم من تأثير المنظر العام للثوب • كما أنهـا تؤثر بنوع نسيجها فى انعكاس الضوء ، وتؤثر بطريقة غير مباشرة على عواطف المشاهدين • فمثلا ، يبدو التويد معتما جدا فوق المنصة • فمهما يكن لون التويد فان نسيجه الخشن يميل الى امتصاص الضوء بدلا من أن يعكسه، وبذا يبدو عديم الحياة • أما الساتان فله مظهر الغزارة والتموج فوق المنصة، وينسدل فى ثنيات و « كسرات » صغيرة ، وينتج نسيجه النـــاعم البراق محصولا ضخما من الظلال الهادئة والأضوء المتألقة • وهكذا ، للســاتان تأثير عاطفى يختلف عما للتويد تمام الاختلاف •

وللأقمشة خصائص طبيعية فردية بسبب الاختلاف فى صفة نسيجها وفى وزنها وصلابتها وشكلها النهائى • وبذا تؤثر هذه الخصائص فى صلاحيتها للاستعمال فى مختلف أنواع وأنماط الثياب • و « المقصب "A brocade الذى ينسدل فى ثنيات طوال فضفاضة ، مثالى فى صنع فساتين الحفلات والرقص ذوات « الذيل الجرار trains » • بينما يصلح الشـــيفون chiffon الذى يسبح مع أقل نسمة ، لصنع فســتان الفيرا Elvira الايثيرية فى مسرحية « روح بلايث Blithe Spirit • كذلك يصــلح القطيفـــة velvet الذى ينسدل فى ثنيات لطيفة رقيقة ، يصلح جدا لصنع ثوب ريجينا فى مسرحية « الثعالب الصغيرة » ، أو لثوب هيدا فى مسرحية « هيدا جابلر » •

اللـــون

يخلق اللون أمام مصمم الملابس مشاكل لا يخلقها أمام مصمم المناظر الذي يمكنه اختيار ألوانه ويتأكد من توازنها ، ثم ينسى كل شيء عنها حيث أنها غدت ثابتة وتبقى ثابتة طالما يرى المشاهدون ذلك المنظر موضوع الألوان • أما الأمور فليست بهذه البساطة أمام مصمم الملابس ، فان ألوانه دائمـــة

التحرك حول المنصة ، لذا يجب ان يتاكد من بقائها ثابتة فى اى موضع تظهر فيه وفى اية لحظة ابان سير المسرحية · ليس هذا فحسب ، بل ويجب ان تتزن مع الوان المنظر ·

هذا مطلب مستحيل فى حد ذاته ، ولكنه ليس المطلب الوحيـــد الذى يتعرض له مصمم الملابس · فالمنتظر ، عادة ، أن ترفع الوانه من شأن الشخص الذى يرتدى الملابس التى يصنعها · فكثيرا ما ينتظر من الثياب أن توضح شخصيته أو شخصيتها · يجب ان تلائم دائما المناسبة التى تظهر فيها كما تلائم الموقف الدرامى · وقد يطلب منها أن تعطى تاكيدا لهذه الشخصية أو تلك · وكثيرا ما ينتظر منها أن تنقل الى المشاهدين التاثيرات العـــاطفية لمنظر ما أو موقف ما ·

ينبغى أن يكون مصمم الملابس بارعا فى استخدام الالوان لكى يفى بكل هذه المتطلبات · يجب أن يتعلم أى الألوان يستعمل فى شتى الأغراض : اى الألوان مثير وايها مهدىء ، وايها يدخل البهجة على النفوس ، وأيهـــا مقبض · كما يتعلم كيف يخلط الألوان ، وكيف يستعمل الألوان الأولية مع مكملاتها ، وكيف يستعمل الألوان الزاهية مع الألوان المتعادلة ، وكيف يحصل على التناقض دون إحداث عدم انسجام · وزيادة على ذلك ، يجب أن يتعلم تقدير الأثر الذى يحدثه الضوء فى ملابسه — اى الألوان يرفع من قيمـــة الملابس ، وأيها يفسدها · وأخيرا يجب أن يتعلم كيف يستخدم الألوان فى اخفاء عيوب ممثليه وممثلاته ، أو على الأقل كيف يخفف من حدتها ·

بينما من المستحيل الالمام ، فى بضع فقرات ، بكل امكانيات الالوان ، ومواضع افسادها ، فان هناك قواعد عامة معينة ، لكيفية استعمال الالوان يمكن أن تكون ذات فائدة ·

لا تستعمل التناقضات الحادة للألوان الا نادرا · فالعين تتعب بسرعة من التناقضات الحادة · يجب الاحتفاظ بهذه التناقضات لأغراض دراميـــة معينـــــة ·

ليكن اغلب استعمالك للألوان الزاهية من أجل التمييز — فى قبعة أو

حزام أو كوفية • يميل المشاهدون الى أن يملوا الألوان الزاهية ، لا سيما اذا لبسها شخص يبقى على المنصة لمدة طويلة •

لا تستعمل الألوان الأولية ومكملاتهـــــا الا نادرا فهذه المجموعات (كالأزرق والبرتقالى ، والأحمر والأخضر ، والأصفر والارجوانى) مثيرة جدا ، ويجب استعمالها بحذر •

لا تستعمل الألوان الزاهية لضخام الأجسام ، اذ تلفت الأنظـــار الى الضخامة • فكلما أمكن ، استعمل الألوان الباهتة أو المتعادلة ، لكى يميل الشخص الى الاندماج بالخلفية •

لا تستعمل الألوان المتعادلة كالرمادى أو البنى بجانب الوجه الا اذا كانت بشرة الممثلة ناصعة البياض أو كان شعرها بلون غير عادى كالكستنائى المشوب بحمرة ، والا جعلت الألوان المتعادلة وجهها يبدو شاحبا او باهتا •

لا تستعمل اللون الأبيض أو الألوان الزاهية فى الجزء الأسفل من ثوب ذى ألوان داكنة من أعلى • فالألوان الزاهية ينقصها الوزن اللازم لدعم وزن الألوان القاتمة الثقيلة •

استعمل لونا واحدا للثوب ، كلما كان هذا ممكنا • فاذا لم يمكن ذلك، فحاول استعمال درجات مختلفة من نفس اللون •

عند خلط الألوان الزاهية والألوان المتعـــــادلة ، يمكن أن تكون كمية ضئيلة من اللون الزاهى بقدر معين مع كمية كبيرة من اللون المتعادل • حاول استعمال النسب الصحيحة •

لا تستعمل اقمشة بها رسوم صغيرة ذات عدة الوان مختلفة • فبقع الألوان الصغيرة لا تبدو متميزة ، بل تندمج معا وتبدو كلون واحد •

ضع فى ذهنك امكان اظهار منظر معتم باستعمال الألوان المثيرة أو او مجموعات الألوان المثيرة •

كن على علم بامكان الاسهام فى بناء منظر قمى ، باضافة الألوان •

لا تسمح لألوان الثوب بالكلام بصوت أعلى من كلمات المؤلف • تذكر أن الملابس ليست سوى جزء واحد من الاخراج • يجب استعمال الوان الملابس لرفع قيم الاخراج وتأكيدها ، ولكنها لا تستطيع أن تنقل جميع الأثر العـاطفى للمسرحية •

الزخارف والزينات Decoration and ornament

كقاعدة عامة ، لا تستعمل الزخارف والزينات للثيـــاب ، الا نادرا ، فكما سبق أن أوضحنا ، المنظر العام هو المظهر الموضح الهام ، لبيان عصر تاريخى ، وتميل كثرة الزخارف والزينات الى ابعاد الذهن عن المنظر العام • وزيادة على ذلك ، فان كثرة الزينات ، وخصوصا اذا كانت عديمة المعنى ، تجعل الثوب يبدو رخيصا مبتذلا •

عند استعمال الزينات ، يجب أن تؤدى غرضا عمليا معينـــــا ، قدر المستطاع • فمثلا ، (الدانتلا) التى شاع استعمال نساء العصور الوسطى لها ، لاقفال فساتينهن حول صدورهن ، نوع من الزينة اشـــبه باستعمال الضفادع الزخرفية لتثبيت أزرار الحلل العسكرية • ففى كلتا الحالين ، تؤدى الزينة وظيفة نافعة ، كما تضيف الى المتعة البصرية للثوب • هذا هو الغرض المثالى الذى يجب أن تهدف اليه كافة زينات الملابس •

اعتبـــارات اخرى :

علاوة على موضوعات التصميم ذاتها ، يلتقى مصمم ملابس العصـــور التاريخية باعتبارات عملية معينة اخرى •

الصـــــباغة Dyeing

فى أى اخراج لمسرحية عصر تاريخى ، يتضمن عددا كبيرا من هيئـة التمثيل ، يحتمل قيام سؤال واحد : هل من الحكمة صباغة القماش ليستعمل فى شتى الثياب ، للحصـــــول على الألوان المطلوبة أو قيم الألوان المطلوبة لشتى الأثواب ؟ يجب أن يكون الرد فى معظم هذه الأحوال « لا » •

الصباغة عملية فنية معقدة • لا يمكن تعلم كنه هذه العملية بين عشية

وضحاها ، فهناك عدة طرق مختلفة للصباغة • ينفع بعضها تماما فى بعض الأقمشة بينما يفسد اقمشة أخرى • وعلاوة على هذا ، تتطلب الصـــباغة حجرة واسعة مجهزة جيدا ، بها أحواض واسعة ومواقد لغلى الأقمشـــة ، ورفوف ملائمة لتجفيفها • وأخيرا ، تحتـــاج الصباغة ، على الأقل ، الى شخص فنى مدرب ، راغب فى تكريس جل وقته للقيام بهذه العملية ، وبذل أقصى جهده لتنفيذها •

اذا كانت جميع الظروف مواتية ، فبالطبع ، لا شىء يمنع من قيـــام الفرقة بمغامرة صباغة أقمشتها بنفسها • فان فعلت ، فالأفضل أن تبدأ هذه العملية بأسرع ما يمكن ، بعد اعتماد خطة الاخراج ورسوم الملابس • والا ، ظلت الخياطة تحاول جاهدة الانتهاء من آخر الثياب الى ما بعد ظهر اليـوم الأول لأول عرض •

النعــــــال Footwear

تكاد النعال تكون دائما مشكلة ملابس العصور التاريخية • فالأحذية، على خلاف الثيـــاب ، يجب أن توافق بالضبط أقدام الممثلين والا كان من المحتمل جدا أن يشعروا بالمضايقة وعدم الراحة • ولا تستطيع بيوت تأجيـر الملابس المسرحية أن تحتفظ لديها بأعداد ضخمة من الأحذية ، من مختلف الأزياء والمقاسات المطلوبة لجميع عصور التاريخ ، على أن توافق كل الأقدام• وهنا أيضا ، من الأفضل أن تحاول الفرقة حل مشكلتها بنفسها •

وعادة ، لا توجد صعوبة كبيرة فى أحذية النساء ، فهى أقل بكثير من صعوبات أحذية الرجال • فبما أن جونلات السيدات منذ العصور الوسطى حتى سنة ١٩٠٠ كانت عادة طويلة جدا بما يكفى لتغطية الأقدام ، فلن يرى المتفرجون سوى لمحة خاطفة من قدمى ممثلة ترتدى ملابس تلك المدة الطويلة• فخف البـــاليه ballet slipper النموذجى يمكن أن يؤدى الغرض فى كثير من المناسبات • وحيث يتطلب الأمر الكعوب العالية لاظهار منظر العظمة، ويمكن عادة تعديل الأحذية المعـــــاصرة بوضع « الأبازيم buckles أو « الفيونكات bows » أو الأربطة spats للايحاء بروح العصر التاريخى • أما المسرحيات الاغريقية أو الرومانية فتناسبها الصنادل البسيطة، عادة •

وبينما كانت معظم أقدام النساء مغطاة بالملابس فى أغلب العصور التاريخية ، فان أرجل الرجال وأقدامهم كانت عادة مكشوفة ظاهرة ٠وتتطلب هذه الحقيقة أن يكون لأحذية الرجال ، على الأقل ، منظر أعظم مطابقة لزى العصور التاريخية من أحذية النساء ٠ وهذا يخلق مشكلة أو مشاكل ٠ فالصنادل تؤدى الغرض للعصور الاغريقية والرومانية ، لكل من الرجال والنساء ٠ وقد استمر نوع من الصنادل لمدة طويلة فى العصور الوسطى٠ بينما الأحذية « المحزقة » والدروع أو الأحذية « المحزقة » ، والمعاطف ، اذا كانت هى الزى المطلوب ، فيمكن محاكاة تلك الأحذية ، بدرجة معقولة ، بوضع قطع من اللباد على النعل الداخلى للحذاء ، واستعمال الأربطة بالطريقة السائدة فى العصر التاريخى المطلوب ٠ ومنذ عصر النهضة وما بعده ، شاع استعمال الجلود وتحسن فن الاسكافى وصنعته ٠ واذا تطلب العصر التاريخى أحذية طويلة ، فيمكن عادة صنعها من اللباد أو من القماش السميك ووصلها بالنعل الداخلى ٠ أما الأحذية القصيرة والأخفاف (البانتوفلى) slippers فيمكن تعديلها باضافة الأبازيم أو الفيونكات أو غير ذلك من الحليات الى الأحذية والأخفاف المعاصرة ٠ وعلى أية حال ، عند التفكير فى أحذية عصر تاريخى ، يحسن الرجوع الى كتاب أزياء ذى صور واضحة ، ولا سيما ما كانت رسومه مفصلة ٠

الأشخاص ذوو الوسائد Padded figures

كثيرا ما يتطلب الأمر ، فى مسرحيات العصور التاريخية ، وأحيانا فى المسرحيات الحديثة ، وضع وسائد لشخص لزيادة حجم وسطه أو وسطها ٠ وقلما تكفى العادة القديمة بأن توضع وسادة محشوة تحت البنطلون أو تحت الفستان ٠ فانها تبدو واضحة تماما وغير مقنعة ٠

والأفضل عادة ، عمل « كورسيه corselet » يبطن بالقطن أو نحوه للحصول على البدانة أو مظهر « الحبل » ٠ فيصنع الهيكل الخارجى من الموسلين ويقص بدقة بحيث يلائم الشخص من رقبته الى الأرداف ، ثم يضاف حشو من القطن الى ذلك الهيكل ويخاط فيه بغرزات سراجة طويلة حتى لا يقع من الموسلين ٠ ثم يغطى الحشو بقماش خفيف كالشاش لوقايته من التآكل بالاحتكاك ٠ بعد ذلك يمكن تثبيت الكورسيه بالظهر بالأزرار أو بالمشابك أو بالسوستة ٠

والمحافظة على مظهر البدانة ، من الحكمة ، بالطبع ، حشو أكمام جاكتات الرجال وفساتين السيدات ، حتى يبدو الشخص بدينا فى كل جسمه وليس عند البطن أو الجذع فقط • كما أنه يجب أن يمشى بطريقة مخالفة ويجلس بصورة مخالفة •

الدروع Armor

الدروع ضرورية فى كثير من المسرحيات الاليزابيثية ، ومسرحيات العصور الوسطى مثل مسرحية « القديسة جوان » لشو • كما أنه يحتاج اليها فى مسرحيات معينة من مسرحيات العصور التاريخية الاغريقية والرومانية حيث تتضمن بعض الجنود ، مثل مسرحيتى « أندروكليس والأسد ، أو «النمو على الأبواب » • وغالبا ما تكون الدروع لمصمم الأزياء وهيئة خياطة الملابس • وبينما عدد قليل من خيرة بيوت تأجير الملابس المسرحية لديه دروع وأسلحة من الدرجة الأولى ، فانها باهظة التكاليف ، والدروع والأسلحة الموجودة لدى بيوت تأجير الملابس المسرحية الأقل من تلك ، لا تساوى قيمة استئجارها مهما تكن • فاذا لم تستطع الفرقة استئجار الدروع الجيدة ، فخير لها أن تخضع لضرورة صنع ما يلزمها بنفسها •

هناك نوعان رئيسيان من الدروع : الدروع المصفحة ، والزرد • كانت الدروع المصفحة أكثر شيوعا وأعظم فعالية فى الوقاية ، على الأقل ، حتى القرن الخامس عشر • أما الزرد chain mail فكان يعطى لابسه حرية حركة أكثر ، وبالتدريج نال الأفضلية ابان القرنين الخامس عشر والسادس عشر • وقد استعمل الفرسان والمشاة ، فى كثير من الأحوال، مجموعات من الدروع المصفحة والزرد المصفحة للارجل والجذوع والزرد للأذرع •

أما للاغراض المسرحية ، فالزرد أسهل كثيرا من الدروع المصفحة وأعظم تأثيرا • لذا عند عدم كسر الدقة التاريخية بدرجة كبيرة خطيرة ، فالأفضل استعمال الزرد ، مع قطعة واحدة من الدروع المصفحة ، ان امكن ، لتغطى الجذع وبعض قطع لتغطى الذقن والفخذين •

الدروع المصفحة Plate armor

أفضل طريقة لصنع الدروع المصفحة ، هى بعجينة الورق المدهـوك (أنظر باب الأدوات والأمتعة لتفاصيل هذه العملية) • وبعد ذلك يمكن تثبيت الدروع بالجسم بسيور من الجلد أو القماش المصنوع ليعطى مظهر الجلد • ويجب طلاء الدروع بخليط من مسحوق الجرافيت (ويوجد لدى جميع متـاجر البويات) والغراء السائل ليوهم بمظهر الفولاذ الرمادى المعتم • ويمـكن اعطاؤها لمعانا ، بالفضة ، لتضفى عليها مظهر كثرة الاستعمال • ولكن يجب الا تبدو الدروع كالمعدن المطلى جيدا بالكروم ، المستعمل فى صنع السيارات الحديثة •

الـزرد Chain mail

يمكن محاكاة الزرد باستعمال أثقل قماش محبب موجود (ويباع عادة لدى متاجر أقمشة الستائر والأصواف) ، وصباغته الى اللون الرمادى المتوسط القتام • ويجب أن يكون القماش مصنوعا من الألياف الطبيعية وليس من الألياف الصناعية • لكى يقبل الصبغة على الفور • وبعد صباغة القماش، يمكن وضع أضواء لحبوبه البارزة ، بطلاء الفضة ، كى يوهم بحلقات الزرد الكثيرة الاستعمال • ويجب تغطية أية خطوط ظاهرة واخفاؤها اذ كان الزرد يصنع قطعة واحدة •

ومهما يكن نوع الدروع المستعملة ، يجب على مصمم الملابس أن يدرس الموضوع بعناية فى أى متحف أو دائرة معارف أو كتاب جيد لتصاوير الملابس ليدى كيف تؤدى كل قطعة الغرض الخاص المطلوب منها للوقاية ، وكيفيـة وصل كل قطعة من الدروع بالمفاصل لتزود لابسها بحرية الحركة قـدر المستطـاع •

الخـوذات Helmets

تشكل الخوذات التى تلبس مع الدروع ، قليلا من التفكير والخيـال لمصمم الملابس ، أكثر مما تتطلبه الدروع نفسها • كانت هناك عدة أنـواع مختلفة من أشكال وطرازات الخوذات ابان القرون العديدة التى اسـتعملت

فيها الدروع • كان الغرض من الخوذة أن تدرأ عن لابسها أو تعمل على انحراف ضربة من سيف أو هراوة أو فاس أو رمح ، وكان لكل لابس خوذة طرازه الخاص وفكرته الخاصة عن شكل الخوذة الذى يفيده أكثر من غيره• فكان البعض يصنع خوذاته مستديرة ، والبعض مسطحة ، وبعض آخر ذات قمة مرتفعة • ونتيجة لذلك فان لدى مصمم الملابس مدى واسع لاختيار أشكال الخوذات •

وكما هى الحال فى الدروع المصفحة ، أفضل طريقة لصنع الخوذات ، هى بعجينة الورق المدهوك • وبالطبع يجب ترك الغراء والورق يجفان تماما قبل أن توضع لها قطعة الرؤية أو القبرة أو أية حلية أخرى • ويمكن صنع قطعة الرؤية من ورق البلاستيك المدعم بعجينة الورق حسب الطلب ، وكذلك بالسلك للاحتفاظ بشكلها • وبعد ذلك يمكن طلاء الخوذة بالجرافيت لاعطائها مظهر الفولاذ الصدىء المعتم • واذا كانت الخوذة رومانية ، فيمكن طلاؤها بالبرنز وعلى أية حال ، يجب طلاء الخوذة من الداخل ، بطبقة سميكة من الجملكة ، لوقايتها من العرق •

ارتداء ملابس العصور التاريخية

يضيع الكثير من تأثير ملابس العصور التاريخية اذا لم يعرف الممثلون كيف يلبسونها • سيكون الأثر باعثا على الضحك بدلا من أن يكون دراميا • لذا يجب على الممثلين أن يدركوا ماذا تفعله الملابس لهم وأهمية ارتدائهم لها بالطريقة الصحيحة • ليس المقصود من الثوب مجرد تغطية جسم الشخصية، بل يندمج ويشترك فى تمثيل الشخصية • ولكى يكون الثوب كامل التأثير ، يجب على الممثل أن يعرف كيف يستعمله لاستيعاب فكرته عن دوره •

ارتداء ملابس أى عصر تاريخى ، نوع من الفن وبعض الناس لديه هذا الفن بغريزته تقريبا • فيمكن أولئك البعض ارتداء أى ثوب وجعله واضحا بارزا • بينما غيرهم لم يسعده الحظ مثلهم • يقال أن هؤلاء ينقصهم ذوق الملابس • ومع ذلك ، فأى فرد ، تقريبا ، ممن يستطيعون تمالك أنفسهم فوق المنصة ، يمكنه أن يتعلم كيف يلبس الثوب •

ربما كان خير من يقوم بهذا التعليم ، هو مصممة الملابس • فهى تعرف

ما تريد أن تظهر به ملابسها ، ويجب أن تعرف كيف يتحرك الممثل أو الممثلة فى تلك الملابس لتبدو بالطريقة التى تقصدها ٠

تعلم المشى فى الثوب مسألة تمرين ٠ ويجب أن يحصل الممثلون علـى ملابسهم (أو ملابس بديلة مقبولة) قبل العرض الأول بوقت كاف ، ليعتادوا التحرك الصحيح والتمثيل الضرورى بها ٠ وبهذه الطريقة يفقدون تدريجيا تفكيرهم فى ملابسهم ، ويتعلمون كيف يدمجون الملابس فى الدور الذى يقومون بتمثيله ٠

ولنأخذ ، مثلا ، الجونلة الطويلة الكاملة أو فستان الرقص ذا الذيل الجرار ٠ فمن الجلى أن الممثلة لا يمكنها السيرفى هذه الأثواب بالطريقة التى اعتادت أن تسير بها فى ملابسها العادية ، والا كان منظرها مضحكا يجب أن تعدل مشيتها لتلائم ذلك الثوب ٠ فأولا ، يجب أن تحتفظ بجسمها منتصبا شديدا ، ورأسها وكتفاها مرفوعة الى أعلى ، حتى تنسدل الجونلة انسدالا صحيحا ٠ ثم يجب أن تتعلم السير بخطوات قصار منتظمة متحركة الى أعلى والى أسفل ٠ وأخيرا يجب أن تقاوم اغراء رفع الجونلة خشية أن تدوس عليها، الا اذا كانت تصعد سلما أو تهبط فوقه ، أو عندما تجلس على كرسى ٠ وهكذا يملى عليها الثوب كيفية مشيتها وتحركها ٠ فعندما ترتدى ملابس ســـيدة راقية ، يجب أن تسير كسيدة راقية ٠

من المحتمل وجود أمثال هذه القيود فى ملابس كثير من العصـــــور التاريخية ٠ فالعادات والأخلاق تملى بالملابس ، وتملى الملابس بدورها وتعدل السلوك ٠ فاذا أمكن تعليم الممثلين هذه العلاقات ، فربما لم يجدوا غير القليل من الصعوبات فى التعود على تلك الملابس وتعلم السير فيها من أجل العمـل الدرامى ٠

اذن فمن الممكن أن تكون الملابس مساعدا عظيما للممثل وللمخرج ، وللاخراج ككل ٠ فيمكنها أن تساعد الممثل على تمثيل شخصية دوره ونقـل المعلومات الضرورية الى المشاهدين ٠ وبوسعها مساعدة الممثل فى الحصول على التأكيد وتمثيل العلاقات بين الشخصيات وابراز الآثار العاطفية التى بدونها ربما بقيت غير ملحوظة ٠

ومع ذلك ، فالملابس احد عناصر الاخراج • فهى كالمناظر والمعـدات والماكياج والاضاءة ، تؤدى وظيفتها الضرورية لجعل الاخراج عظيما • ولكن يجب أن تكون فى موضعها الصحيح من المنظور المسرحى • فهى فن مسهم ، ويجب الا يسمح لاسهامها بان يطغى على عناصر الاخراج الأخرى • وخصوصا لا يسمح لها بالكلام عاليا فتطمس أو تشوه أو تنفى ما يريد أن يقوله المؤلف•

الباب الحادى والعشرون

الماكيـــاج

عندما يظهر ممثل فوق المنصة ، فأن منظره يدل ، الى حد بعيد ، على الطريقة التى يعتبره بها المتفرجون ٠فاذا بدا الممثل وحشيا وميالا الى العراك، فربما اعتبره المشاهدون شخصا متوحشا ميالا الى العراك ٠ واذا بدا منظره وديعا مرحا ، فربما اعتبره الجمهور شخصا وديعا مرحا ٠ ولكنه اذا بدا متوحشا ومشاكسا بينما هو فى الحقيقة شخص وديع مرح ، ارتبك المتفرجون ووقع الممثل فى مأزق فقبل أن يقوم بأى شىء مما أعد نفسه لفعله ، عليه أولا أن يزيل الأثر السىء من نفوس المتفرجين والطابع الخطأ الذى أوجده عندهم٠ ومن المحتمل أن يكون هذا عملا طويلا وشاقا ــ عملا يجب تلافيه بأى ثمن ٠

عادة ما يكون الماكياج مسئولية الممثل نفسه ٠ انه الخطوة الأخيرة فى محاولته اظهار الشخصية التى يمثلها بمظهر الحياة الصحيحة ٠ انه نهـاية التعبير الخارجى لجميع الأفكار والتقدير لما استنتجه من دراسته لدوره ٠ يجب أن يكون منظر الشخصية التى يمثلها هاما عنده بنفس أهمية الطريقة التى تمشى أو تتكلم بها ٠ يجب أن يتحمل الممثل مسئولية تصميم وعمــل الماكياج لنفسه ٠ وهذا يعنى أنه ينبغى أن يلم الممثل بالمبادىء الأساسية لعمل الماكياج وأنجع الطرق لوضعه ٠

وظيفة الماكيـــاج Function of Makeup

الماكياج ، كما يمارس فى المسرح المعاصر ، من أصل حديث جدا ٠ لاشك فى ان الاغارقة استعملوا الاقنعة للتعريف بالشخصية الممثلة وتكوين طبيعتها السائدة ٠٠ وقد استمرت هذه العادة طوال عصر النهضة ٠ ففى «الكوميديا الفنية » ، كانوا يتعرفون بسهولة على كل شخص ، وكل شخص يلبس قناعه الخاص به والمميز له٠فاذا ما ابصر المشاهدون القناع والثوب، عرفوا فىالحال منظر الشخص وماذا ينتظرون منه ٠ وابان عصر الاصلاح والقرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، جاء الماكياج ليقوم بدور بسيط فى المسرح ، ولا سـيما بين النساء ولم يتبوأ مكانته حتى نهاية القرن التاسع عشر عندما ظهـــرت الكهرباء وجعلت بالامكان تسليط ضوء شديد على المنصة ، فصار الماكيـاج

امرا لازما ، بل ويكاد يكون أساسيا وضروريا ايضا · اما اليـــوم فيؤدى الماكياج عدة وظائف درامية هامة ·

فأولا ، وربما كانت هذه أهم وظيفة للماكياج ، أن الممثل يستعمله ليعطى المتفرجين ، فى الحال ، الانطباع الصحيح عن سن الشخصية التى يمثلها ، وصحتها ، وصفاتها الأساسية · فاذا كانت الشخصية جشعة نفعية ، صمم الماكياج لينقل الى المتفرجين هذه المعلومات · واذا كان الشــخص مغرورا مزهوا ومتغطرسا ، امكن تصميم الماكياج ليعكس هذه الصفات · وبعبــارة اخرى ، الماكياج وسيلة فعالة لنقل أنواع معينة من المعلومات الى النظارة دون ضياع ألفاظ أو وقت ·

وثانيا ، يؤدى الماكياج وظيفة معادلة الأثر المبيض الناشىء عن الضوء الشديد المركز على المنصة · كما أن الضوء الشديد الذى يجعل الممثل مرئيا لكل شخص فى قاعة المتفرجين يميل الى أن يغسل اللون من على وجه ويدى الممثل · فيضيف الماكياج مزيدا من اللون يتعادل مع هذا الميل وبالطبع ، ينطبق هذا على ذوى البشرة الزاهية اللون · اما الممثلون السود أو ذوو البشرة السمراء فلا يحتاجون الا الى قليل من اللون الاضافى ، أو لا يحتاجـــون اليــه اطــلاقا ·

وثالثا ، يؤكد الماكياج بعض الملامح التعبيرية ، كالعينين والفم ، التى يستعملها الممثل بحكم التعود ، لينقل مشاعره الى المتفرجين · فاذا ما اكد الماكياج هذه الملامح ، مكن الممثل من نقل احساساته بدقة الى أولئك الجالسين فى ابعد المقاعد بصالة المشاهدين ·

مبادىء الماكيـــاج Principles of Makeup

لكى يضمن الممثل أن الماكياج سيؤدى الوظائف السابق ذكرها ، يجب عليه أن يعرف ويراعى مبادىء معينة تحكم استعماله :

لا تستعمل الماكياج « بصفة عامة » · يجب أن يكون لدى الممثــل ، دائما ، غرض لكل شىء يفعله · فاذا قرر أن يستعمل بطانة ماكياج شاحبة اللون بدلا من بطانة ذات لون « بمبى » فلابد أن يكون لديه سبب وجيه يبرر

به هذا الاختيار ، اما بسبب صحة الشخصية ، أو السن أو لون الأنوار المستعملة . واذا قرر اطالة أنفه بالمعجون putty ، أو أن يضع ثؤلولا wart كبيرا على خده ، فيجب أن يعلم تماما سبب ذلك ، والأثر الذى يأمل فى احداثه على المتفرجين .

لا تقاتل وجهك اطلاقا . لا يستطيع الممثل تغيير وجهه بل كل ما يمكنه هو تعديله فحسب . يجب ان يتعلم أن يعمل بما عنده ، وأن يتعلم كيف يعدل ليحصل على الآثار التى يريدها . فان كان ذا أنف كبير ، وجب عليه أن يعرف كيف يصغره عند اللزوم . وان كان ذقنه متجها الى الداخل ، وجب عليه ان يعرف كيف يبرزه الى الأمام اما بلحية أو بالتظليل باللون الأبيض . واذا كانت أذناه كبيرتان وبارزتان الى الخارج . وجب عليه ان يعرف كيف يجعلهما اقل ظهورا .

استعمل التشكيل modeling ، بدلا من الخطوط كلما كان هذا ممكنا . فالخطوط ، عادة ، واحدة من اقل الوسائل نجاحا فى بيان السن أو الهزال . فتظليل الوجه ووضع الأضواء له أنجع بكثير ، وأقوى أثرا . والقاعدة الأساسية لوضع الظلال والأضواء ، هى : أجزاء الوجه التى تريدها أن تبدو غائرة ، ظللها لتصير قاتمة ، أما الأجزاء التى تريدها أن تبدو بارزة فضع لها الأضواء والظلال وحدها ليست كافية ، فى العادة ، ولكى تجعل الظلال فعالة ، ظلل المواضع المجاورة باللون الأبيض . تنطبق هذه القاعدة على كل من الخطوط والظلال .

عدل عن ماكياجك ليلائم الأنوار المستعملة على المنصة . وبينما الأضواء القوية تميل الى أن تغسل جميع الألوان عن الوجه ، فان الأنوار ذوات الألوان المختلفة تحدث ، أحيانا ، آثارا مخالفة بصورة عجيبة . فالنور المحتوى على نفس اللون المستعمل فى الماكياج ، يميل عادة الى تقوية الماكياج وتألقه . فمثلا ، الوسط النبيى ، فى احد الأضواء الموجهة التى تنير احدى مناطق المنصة ، يعمل على اظهار الألوان الحمراء فى الماكياج . واللون الأصفر الكهربائى فى الضوء ، يعمل على اظهار الألوان الصفراء والبرتقالية فى الماكياج . والضوء غير المحتوى على أية ألوان من المستعملة فى الماكياج ، يعمل على جعل الماكياج قاتما . فالوسط الأزرق ، مثلا ، يجعل اللون الأحمر فى الماكياج ، يبدو رماديا ، الا اذا كان الوسط أزرق زاهيا جدا ، وعندئذ

يكون تأثيره ضئيلا جدا · وعندما يحتوى الوسط الأزرق على شيء من اللون الأحمر ، فقد يحول الوجه الى اللون الأرجوانى · وبسبب هذه التعقيدات ، يحسن عمل الماكياج فى نفس الأضواء المستعملة على المنصة قبل تقـــرير الوان التبطين والوان التظليل ·

ضع الماكياج على جميع الأجزاء المكشوفة من الجسم · لا تضع الماكياج على الوجه فقط تاركا اليدين والقفا · فمن المخيب لظن المتفرجين أن يكتشفوا فجأة ان الشاب الذى لفحته الشمس فاكسبته سمرة ثقيلة جعلتهم يعجبون به، قد منع ، بطريقة ما ، وصول الشمس الى رقبته وأذنيه ويديه ·

تعود دائما الا تستعمل الماكياج الا نادرا وبكميات بسيطة · لا تضـعه كثيفا كما لو كنت تضع الزبد على شطيرة من الخبز · استعمله لتغطية البشرة ولا أكثر من ذلك · لا يبدو الماكياج الثقيل غير طبيعى فحسب ، بل ومتعبا ايضا ، وخصوصا اذا احتوى على أصباغ دهنية · اذ تميل هذه الأصباغ الى الزوال بالاحتكار بسهولة ، وتميل الى احداث عرق كثيف تحتها ·

ابدأ بتجارب الماكياج قبل البروفة بالملابس بمدة طويلة · حاول اجادته قبل اول بروفة بالملابس، ثم قم بالتعديلات الضرورية· لاحظ انه لا شيء يضايق هيئة التمثيل اكثر من بروفة بالملابس موعدها الساعة الثامنة ثم تتأخر الى العاشرة بسبب بعض مشاكل الماكياج ·

عمـل الماكيـــاج Application of Makeup

هناك نوعان من الماكياج شائعا الاستعمال : الأصباغ الدهنية ، وقوالب بان · وبما ان النـــوع الأول يحتـــوى على اســاس شبه زيتى ، والثانى قابل للذوبان فى الماء ، فان طرق استعمالهما تختلف اختلافا شاسعا · وفى كلتا الحالين هناك أدوات معينة ضرورية لعمل الماكياج · يجب أن تكون هناك مرآة لتمكن من يوضع له الماكياج من رؤية تقدم العمل على نفسه · يجب أن تضاء المرآة من ثلاث نواح - من أعلى ومن اليمين ومن اليسار - لمنع سقوط الظلال على الوجه فتؤدى الى بعض الأخطاء فى وضع الماكياج · ويجب أن يكون تحت المرآة رف توضع فوقه أدوات الماكياج · ويلزم وجود بعض أوراق

الوجه والفوط لتنظيف الوجه ، أما قبل وضع الماكياج واما بعده · هذه الأدوات القليلة مع سلة مهملات كبيرة ، هى فى الحقيقة الأدوات الضرورية ، فقط ، لوضع الماكياج ·

الطلاءات الدهنيــة Grease paint

توجد الطلاءات الدهنية ، عادة ، فى صورتين مختلفتين · فهناك أعواد الطلاءات الدهنية العتيقة الطراز ، التى لا يزال يفضلها بعض الممثلين ، كما أن هناك النوع المسمى الطلاء الدهنى « الرخو » ، الذى يباع فى أنابيب ، والذى بسبب سهولة استعماله ، حل كثيرا محل أعواد الطلاءات الدهنية ·· قد لا يوجد كلا النوعين فى كل متجر يبيع أدوات الماكياج ، ولكنهما يوجدان معا ويمكن الحصول عليهما من المصنع مباشرة ، أو من أى متجر كبير (انظر الملحق ب) ·

لون التبطين Foundation

أول خطوة فى عمل الماكياج هى وضع لون التبطين أو الأساس · ومع أعواد الطلاءات ، يجب أعداد الوجه أولا بقليل من الكولد كريم (أو المزيل remover) ، يمسح بعد ذلك بقطعة من ورق الوجه · أما فى حالة الطلاءات الرخوة ، فليست عملية التنظيف هذه ضرورية ولا مستحسنة ، لأن الطلاء الدهنى نفسه ، من القوام الصحيح الذى ينتشر بسهولة ، وأى كريم اضافى على البشرة ، قد يجعل الماكياج دهنيا أكثر مما يلزم · توضع البطانة بأعواد الطلاء الدهنى ، بدعك خطين أو ثلاثة من الطلاء بعرض الجبهة ، وخطين أسفل كل خد ، وخط تحت الأنف ، وخط آخر بعرض الذقن · وتجب اضافة خطوط أخرى على الرقبة والقفا ، ثم تدمج البطانة بالأصابع حتى يكسى الوجه كله بطبقة ناعمة منتظمة ، طبقة قلما تكاد تغطى جميع بقع الوجه ولا أكثر من ذلك · أما فى حالة الطلاء الدهنى الرخو ، فتوضع البطانة على هيئة نقط من الأنبوبة مباشرة أو من قطعة من الطلاء تضغط من الأنبوبة الى راحة اليد · واذا أريد خلط لونين من ألوان البطانة ، وضع كل لون على حدة على هيئة نقط من الطلاء ثم تدمج النقط معا فوق الوجه · وهنا أيضا لا يستعمل من الطـــلاء الا ما يغطى الوجـــه فحسب أو لا يـــكاد · فالبطـــانة الثقيلـــة تعطى منظـــر القنـــاع وتسبب كثـــرة افراز العـــرق تحت الماكيـــاج ·

الـــروج Rouge

بعد ادماج البطانة جيدا ، يأتى وقت الروج • ويوضع عادة على الشفتين والوجنتين ليس غير • والغرض منه هو ايجاد لون لولاه لغسل اللون عن الوجه بواسطة الأضواء القوية • ولما كان الروج عادة أقتم لونا من البطانة ، فانه يميل الى جعل جزء الوجه المطلى به يبدو غائرا • ولهذا السبب يجب وضع الروج عاليا نسبيا على الخدين ، ويلزم ادماجه حتى لا يكون هناك خط فاصل بينه وبين البطانة •

وبالطبع ، يمكن وضع الروج على الشـــفتين ، ليس فقط لتلوينهمـــا وتأكيدهما ، بل وكذلك لتعديلهما أو اعادة تشكيلهما اذا لزم الأمر • وهنـــا يجب أن يكون الخط الفاصل واضحا جدا • وللحصول على ذلك ، يلزم وضع الروج بفرشاة الشفتين أو بلفافة رفيعة من الورق • وبينما معظم النســـاء ، باستثناء الطاعنات جدا فى السن ، يستعملن روج الشفاة ، فان كثيرا من الرجال لا يجدون ضرورة لاستعماله • ومن يحتاج الى بعض منه ، فربما احتاج الى كمية أقل مما تحتاج اليها النساء •

التبطيـــن Lining

لكى تصير الخطوط فعالة، يجب أن تتمشى مع التجاعيد الطبيعية للوجه• خذ مثلا ، الثنيتين الأنفيتين الشفويتين ــ ذلك الشقين النازلين من عنـــد فتحتي الأنف مارين بركنى الفم الى أسفل • فاذا أكدت هاتان الثنيتان ، إكتسب الوجه صرامة أو ثباتا ، وزيادة فى السن • أو خذ الجيبين أسفل العينين • فاذا أكدت الخطوط المحددة لهذه الجيوب ، أمكن زيادة بعض الأعوام الى سن الوجه • والحقيقة انه اذا اريد للخطوط أن تكون ذات أثر فعال ، يجب أن تظلل بالأبيض من كلا الجانبين • يتم هذا التظليل الأبيض بلون ابيض من الوان البطانة أو بلون أزهى من لون البطانة • أما الخطوط نفسها فتــكون باللون البنى أو الرمادى ، عادة وتوضع بقلم رصاص ، أو بفرشاة أو بقطعـة من أعواد تسليك الأسنان أو بلفافة رفيعة من الورق وتدمج الخطوط ادماجا خفيفا ، والتظليل الأبيض يدمج بعناية مع البطانة الأصلية •

الظـــلال Shadows

عادة ما يكون التظليل اكثر فعالية ، لمعظم الأغراض ، من التبطين ٠ كذلك يجب أن تتبع الظلال الخطوط الطبيعية للوجه ٠ فمثلا يميل تركيب عظام الوجه الى البروز والظهور مع كبر السن ٠ فتبرز عظام الوجنتين ويميـل التجويف اسفلهما الى أن يكون غائرا ٠ ولابراز هذا الأثر ، تطلى المنـاطق أسفل عظام الوجنتين بلون قاتم ٠ وأذا أريد أن تبدو الوجنتان مستديرتين ، بيضت هذه المناطق وابرزت ٠ هذا يجعل الوجه يبدو اكثر شبابا ٠

وعلى أية حال ، يعمل التظليل لانتاج منظر طبيعي قدر المستطاع ٠ ويجب أن يكون لون التظليل من نفس لون البطانة ، مع كونه أقتم بعدة درجـات اما لون التظليل الأبيض فيجب ان تكون بلون ازهى من لون البطانة ومن نفس صنفه ، أو تكون بيضاء ٠ توضع الظلال وخطوط التظليل الأبيض ، باية وسيلة هي الأسهل ، وعادة ما تكون هذه الوسيلة هى الأصابع ، ويجب ادماجها حتى لا تبدو خطوط التقائها ببطانة الوجه ٠

العيـون Eyes

لما كانت العيون واحدة من أعظم مظاهر التعبير فى الوجه ، فانها بحاجة الى عناية خاصة لتحقيق كامل طاقتها ٠ يجب ان يكون الهدف اظهارها تماما ليراها جميع المشاهدين ، مع اجتناب جعلها تبدو غير طبيعية ٠

وهذا يتطلب كثيرا من العناية ٠ فلتاكيدها ، يجب وضع خط رفيع قاتم اللون بفرشاة رفيعة او بقطعة من اعواد تسليك الأسنان ، على حافتى كل من الجفن العلوى والسفلى ٠ ولجعل العيون تبدو اكبر من حجمها الحقيقى، يمكن مد هذه الخطوط الى ما بعدّ الماقى الخارجية ، ثم جعلها تلتقى معـا ٠ ولزيادة التاكيد لعيون النساء ، يمكن صباغة الرموش بالصبغة الخـاصة المعروفة باسم « ماسكارا mascara » ، أو بالرموش المسـتعادة الصناعية false eyelashes ٠ ولاكساب العيون تالقا اضافيا ، توضع نقطة حمراء عند الركن (الميق) الداخلى لكل عين ٠

واذا اريد اظهار العينين جاحظتين ، فيمكن وضع ظلال بيضاء على

الجفنين العلوى والسـفلى ، وتظليل الحاجبين مع حذف صبغة الرموش وخطوط العيون · واذا أريد ظهور العينين غائرتين ، فيمكن وضـع ظلال بيضاء على الحاجب والحافات العليا لعظام الوجنتين ، وتظليل الجفـون وما تحت الحاجبين · وعلى أية حال ، تستعمل النسـاء عادة بعض ظلال العين ، على الأجفان · وهذا عظيم المفعول ، عادة ، عندما يقترب من لون العينين أنفسهما · وعند استعمال ظل العين ، من الأهمية بمكان مراعاة عدم مد الظـلال الى جانبى الأنف ، الا اذا أريد بالمد اكساب الوجه زيادة فى السن · وتميل الظلال الموضوعة على جانبى الأنف الى جعله حادا وجعل الوجه يبدو أكثر عمرا ·

يستطيع الحاجبان القائمان كاطار للعينين ، أن يرفعا من شـأن أثر العينين أو يفسدانه تبعا للطريقة التى يعاملان بها · فاذا كان الحاجبـان رفيعين جدا أو خفيفين ، فيمكن زيادة عرضهما أو جعلهما قاتمين بقلم حواجب بنى اللون أو أسوده · كما يمكن استعمال هذا القلم لاعادة تشكيل الحاجبين الى حد ما · واذا كان الحاجبان عريضين جدا أو قاتمين ، فيمكن تعديلهما بطلاء التبطين أو تخفيف لونهما بطلاء الخطوط البيضاء أو بطلاء بطانة زاهى اللون · وأن كانا منخفضين جدا فيمكن طمسهما تماما اما بالصابون أو بطبقة ثقيلة من طلاء التبطين ، ثم رسم حاجبين جديدين فى الموضع المطلوب بقلم حواجب أو بلون تظليل قاتم · غير انه لا يجب رفعهما عاليا على الجبين والا بدا الشخص غريب المنظر باستمرار · ويمكن استعمال شعر الكريب لتكثيف الحواجب أو لزيادة عرضها ·

البـودرة Powder

عندما ينتهى الممثل من وضع الماكياج حسبما يوافقـه ، يكون على استعداد لتثبيت الماكياج بالبودرة وتوضع البودرة عادة بواسطة بدارة ، وتزال أية كمية زائدة على الحاجة بواسطة فرشاة طفل رضيع ناعمة ·وتصنع بودرة المسرح بألوان مختلفة كثيرة لتلائم شتى ألوان البطانة · وكقاعدة عامة ، يجب أن تكون البودرة بلون أزهى من لون البطـانة المستعملة فى الماكياج · وخير من هذا وذاك ، هناك بودرة مناسبة يمكن استعمالها مع أى لون تبطين · ولن تعمل البودرة على جعل الماكياج قاتما ولا زاهيا ·

الروج الجـــــاف Dry rouge

اذا حدث صدفة أن البودرة التى استعملها الممثل قد عملت على جعل الماكياج قاتما أكثر مما كان منتظرا ، فيمكن استعمال الروج الجاف فوق البودرة لاعادة بعض اللون • وبالطبع يجب استعماله فى كثير من الحذر والحكمة • كذلك يمكن استعمال الروج الجاف فى الفترات بين الفصـــــول لتصحيح الماكياج اذا لزم الأمر •

ماكياج قوالب البـــان Pancake Makeup

لما كان طلاء ماكياج القوالب قابلا للذوبان فى الماء ، فانه يوضع عادة على الوجه بواسطة اسفنجة مبللة بالماء • واسفنج الحرير الصناعى هو خير ما يلائم هذا الغرض ، ولو أنه يمكن استعمال اسفنج المطاط أو السليولوز cellulose • وتوضع بطانة الماكياج بأن تدعك الاسفنجة المبللة فى قالب الماكياج ثم ينقل اللون الى الوجه • ويجب وضع الماكياج بانتظام لاحداث طبقة رقيقة ملساء • كذلك يجب وضع البطانة على الرقبة والأيدى ـ ظهر اليدين فقط دون راحتيهما ، اذ ينتقل الماكياج من الأيدى بالاحتكاك بالأشياء• وبمجرد وضع طبقة التبطين ، يجب استعمال اسفنجة أخرى صغيرة لوضع الروج • وتنطبق نفس هذه القاعدة على وضع الروج • وتنطبق القـــواعد العامة نفسها على وضع كل من قوالب الروج والروج الذهنى • يجب استعمال كليهما فى الأحوال النادرة فحسب ، ويدمجان جيدا • كذلك تنطبق نفس القواعد على استعمال الخطوط والظلال وخطوط التظليل بالأبيض • ومع ذلك، ففى حالة الخطوط ، من الأسهل استعمال فرشاة بدلا من الاسفنجة لوضع كل من خطوط التظليل وخطوط التظليل بالأبيض (الأضواء) • وقد يتطلب الأمر استعمال فرشاة رفيعة جدا لوضع خطوط التظليل العادى والتظليل بالأبيض • وما ان يتم وضع الروج والظلال وخطوط التظليل بالأبيض على البطانة ، حتى يكون الماكياج كاملا • ولا يحتاج ماكياج القوالب الى بودرة الروج •

ماكياج الجسم Body Makeup

فى الحالات التى يلزم فيها وضع ماكياج للجسم نفسه ، هناك نوع من

الماكياج السائل للجسم يباع فى أغلب متاجر لوازم الماكياج • ويوجد من هذا الماكياج عدة أنواع ، ويمكن وضعه مباشرة على الأرجل والأذرع والجــذع بالأيدى أو باسفنجة • ويمكن غسله بسهولة بالماء والصابون •

الأدوات الأخرى :

علاوة على الماكياج الأســاسى الذى يستعمله الممثل أو الممثلة فى الظروف العادية ، هناك اثار اخرى يرغبون فى الحصول عليها فى ظروف معينة • وتحتاج هذه الآثار عادة الى استعمال مواد أخرى •

معجــون الأنف Nose putty

هذه المادة هى اكثر المواد شيوعا لاعادة تشكيل الأنف وغيره من أجزاء الأنف الأخرى • وقبل وضع هذا المعجون ، يجب ان يكون الجلد خاليا من كل الدهون او الزيوت • وأول خطوة هى وضع طبقة من الصمغ الكحولى spirit gum فوق المنطقة التى سيستعمل فوقها المعجون ، وبينما الصمغ الكحولى يجف ، اضغط المعجون بين أصابعك حتى يصير طريا رخوا سهل التشكيل • وعندما يصير الصمغ لزجا ، ضع المعجون على المنطقة المطلوبة من الوجه واضغطه فى مكانه • وبعد ذلك يشكل بالأصابع الى الشكل المطلوب• وأخيرا يجب طلاؤه بطبقة من طلاء التبطين ، ثم يظلل اما باللون الأبيض واما بالألوان القاتمة حسب الحاجة • ولازالة المعجون يستعمل الأسيتون أو كحول التدليك •

شمع الأســنان Tooth wax

لعمل بديل لسن ناقصة (أو اكثــر) ، خير ما يستعمل هو شــمع الأسنان الأسود فاذا ضغط بين فروج الأسنان ، فالأمل كبير جدا فى عدم سقوطه •

انامل الأســنان Tooth enamel

لجعل الأسنان بيضاء بدلا من الدكناء أو التى تغير لونها ، يستعمل انامل الأسنان الأبيض • ولجعل الأسنان البيضاء قاتمة أو تغيير لونهــا ،

يستعمل انامل الأسنان القاتم أو الأسود ، وذلك للحصول على منظر كبر السن أو التسوس decay • وفى كلتا الحالتين يجب أن تكون الأسنان جافة تماما قبل وضع الانامل •

اللحى والشـــوارب Beards and Mustaches

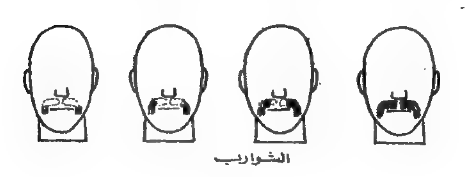
يصنع كل من اللحى والشـــوارب من شعر الكريب crepe hair ويلصق بالصمغ الكحولى • ويباع الصمغ الكحولى فى جميع بيـــوت الملابس المسرحية ومتاجر أدوات الماكياج ومخازن الأدوية • ويأتى شـــعر الكريب فى ضفائر طويلة long braids من شتى الألوان • وفى حالة الماكياج العـــادى straight ، يستعمل الممثل عادة لونا ازهى قليلا من لون شعره • واذا أراد أن يجعل شعره اشيب ، فمن المحتمل ان يحتاج الى استعمال شعر اشيب من الكريب ، ليلائم شعره •

ولاعداد شعر الكريب للاستعمال ، يجب على الممثل أن يحل أولا كمية من شعر الكريب قدر ما ينتظر أن يستعمل ، ثم يجعله مستقيما • واسرع طريقة لجعل شعر الكريب مستقيما هى ترطيبه بالماء وفرده بوضـــعه بين قطعتين من القماش مبللتين بالماء ، ثم يكوى حتى يصير مستقيما • او يمكن ترطيبه بالماء وتعليقه بمشبك غسيل مع وضع ثقل فى طرفه الأسفل • وتحتاج هذه الطريقة الى عدة ساعات حتى يجف الشعر •

الشـــوارب

ربما كان استعمال شعر الكريب لصنع الشوارب اكثر من استعماله فى أى شىء آخر • وقبل وضع الشارب ، يحسن ازالة اى ماكياج من المنطقـــة التى سيغطيها الشارب • بعد ذلك ترسم حد الشارب خفيفة بقلم حواجب eyebrow pencil • ثم يوضع الصمغ الكحولى على تلك المنطقة • وعندما يصير الصمغ لزجا ، يمكن وضع شعر الكريب ، فى خصلات صغيرة ويضغط فى مكانه بفوطة مبللة • والأفضل ان يبدأ بالطرفين ثم العمل تدريجيا الى الداخل حتى الوسط • ويجب وضع شعر الكريب فى اتجاه النمو الطبيعى (أنظر شكل ٢١ ـ ١) • وتترك فرجة فى الوسط اذا أريد ذلك • وهذا مناسب للشوارب الطويلة أو الأنيقة • وعندما يتم وضع الشارب ملتصقا جيدا ،

يمكن تشذيبه بمقص الى أى شكل مطلوب . وعلى الممثل أن يعمل حسابه لتخصيص عشر دقائق أو خمسة عشر دقيقة لوضع الشارب .



الشوارب

شكل ٢١ ـ ١

اللحى

وضع اللحية أصعب قليلا من وضع الشارب وتستغرق كذلك وقتا أطول ـ عادة من عشرين الى اربعين دقيقة . وهنا ايضا يمسح اى ماكياج فى منطقة اللحية ، وتحدد اللحية بقلم الحواجب قبل البدء بالعمل . وأول خطوة هى وضع الصمغ الكحولى . وهذا فى حالة اللحية يوضع فى منطقة صغيرة فى كل مرة . ثم يقطع شعر الكريب بالطول المطلوب ، ويكون عادة أطول من اللحية عندما يتم تشذيبها وتسويتها .وعندما يصير الصمغ الكحولى لزجا ، تفكك أول خصلة من الشعر وتوضع أسفل الذقن بحيث تلتصق مستقيمة ومتجهة الى الخارج (انظر شكل ٢١ ـ ٢) فهذا يعطى عمقا للحية ويدعم الشعر الذى سيوضع أمام الذقن . وتوضع الخصلة التالية فى مركز الذقن بحيث تتدلى الى أسفل وتلتقى بالخصلة الأولى . ثم تضاف بعد ذلك خصلات أخر ، متجها بالعمل من أسفل الى أعلى باستمرار لكى يتراكب الشعر حتى يكسو جميع منطقة اللحية . ويجب ضغط كل طبقة فى مكانها بفوطة مبللة كى تستقر فى مكانها تماما ، على أن يكون الشعر الكريب فى اتجاه نمو الشعر الطبيعى للحية . وعندما يتم وضع اللحية كلها ، يستخدم قلم حواجب من لون مناسب لملء الحافات واضفاء منظر طبيعى على اللحية. وبعد ذلك تسوى اللحية بالشكل المرغوب .

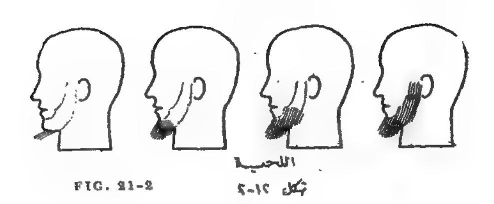


FIG. 21-2 شكل ٢١-٢

الشعر والباروكات Hair and wigs

بما أن طرازات تصفيف الشعر لكل من الرجال والنساء قد تغيرت تغيرا جذريا عبر القرون، فان الشعر من خير الوسائل الموجودة لمعرفة العصر التاريخى للمسرحية • كما يستعمل لمعرفة العمر والمهنة والمركز الاجتماعى والميزات الشخصية • وكلما كان ممكنا ، يجب تشكيل شعر الممثل نفسه أو اعادة تشكيله ليلائم متطلبات الدور الذى يقوم به • فاذا لم يكن هذا ممكنا صار على الممثل أو على الممثلة ، أن يستعمل نوعا من الباروكات أو قطعة من الشعر المستعار ليحصل على الأثر المطلوب • وهذا يتضمن الباروكات الكاملة وخصلات شعر العوارض واللحى ، وقطع الشعر المرسل والقطع الجانبية وغيرها من قطع الشعر المستعار •

تصنع قطع الشعر الجيدة ، عادة ، من الشعر الطبيعى • وهذا يعنى أنه من المتوقع جدا أن تكون غالية الثمن • وعلى ذلك ، من المعتاد ، أن تستاجر الباروكات وقطع الشعر الأخرى بدلا من شرائها • ومع ذلك ، فاذا انتظمت جماعة تمثيلية وازمعت الاستمرار فى التمثيل ، ووضعت خطتها على تمثيل مسرحية تاريخية كل عام ، وجدت من الأرخص لها أن تشترى عددا من الباروكات وقطع الشعر • ويمكن تصفيف الباروكة لتتخذ عددا من الطرازات والأشكال ، وبذا تلائم عددا من العصور التاريخية • ويمكن استعمال قطع الشعر المرسل بعدة طرق لكل من الرجال والنساء •

ففى حالة النساء ، يجب تصفيف شعر الممثلة ليلائم الدور والعصر التاريخى كلما كان هذا مستطاعا • فمع وجود شتى الذرور السائلة

sprays والاكيهـــات lacquers المعروضة حاليا بالأسواق ، فمن الممكن لحلاق ماهر أن يخلق تصفيفة شعر لتلائم أى عصر تاريخى تقريبا • وكل ما يلزم لذلك هو العثور على النموذج المطلوب فى كتاب عن الأزياء أو الماكياج ، ثم يحاكى ذلك النموذج • واذا لزم الأمر ، يمكن زيادة شعر الممثلة ببعض الشعر المستعار أو الخصلات الصناعية ، وهذا يتكلف ، ســـواء بالشراء أو بالاستئجار ، أقل مما يتكلف شراء باروكة كاملة •

أما فى حالة الرجال ، فقد تكون البـــاروكة الكاملة full wig ضرورية ، أحيانا • ولكن ، حتى فى حالة الرجال ، قد تؤدى خصـــلات الشعر المستعار عمل الباروكة — وخصوصا فى مسرحيات القرن الثـــامن عشر أو التاسع عشر — وبتكاليف تقل كثيرا عما تتكلفه الباروكة الكاملة • فيمكن شبك خصلة الشعر لتملأ شعر الرجل من الخلف ثم يمكن تصفيف شعره ليندمج معهـــا ويكمل الأثر المطلوب وعلى أية حال ، يجب أن يمتنع الرجال عن قص شعورهم ، على الأقل لمدة أسبوعين قبل العرض الأول •

وكلما لزم استئجار أو شراء الباروكات أو قطع الشـــعر ، فالأضمن التعامل مع المؤسسات ذوات السمعة الطيبة حتى ولو كانت التكاليف مرتفعة الثمن ، والا ظهر أن الباروكات غير ملائمة بدرجة فظيعة • وبما انها قد تصل قبل العرض بيومين أو ثلاثة أيام فحسب ، فلن يكون هناك ما يكفى من الوقت لعمل أى شىء بخصوصها •

هناك عدة احتياطات يجب مراعاتها عند لبس الباروكات • فأولا يجب امساك الباروكة من الخلف ، وتوضع أولا على الجبهة ، ثم يسحب الجزء الخلفى من الباروكة برفق ليوضع فى مكانه ، مع عمل اية تعديلات لازمة • يجب أن توافق الباروكة كلها الرأس بطريقـــة مريحة ، ولا سيما الجزء الموضوع على الجبهة والصدغين والظاهر تماما أمام المشاهدين • وقد يكون من الضرورى ، فى بعض الأحيان ، عمل كسرات صغيرة فى هذا الجزء من الباروكة لكى يلائم الجبهة بصورة مريحة • وعند وضع الماكياج ، تأكد من أن حافة الباروكة الأمامية لا تبدو بوضوح ، قدر المستطاع • واحيانا قد يلزم لصقها فى مكانها بالصمغ الكحولى أو بقطعة من الشريط اللاصق ، ثم تطلى بطبقة التبطين • واذا لزم الأمر ، يمكن عمل تجاعيد لاخفـــاء معالم تلك الحافة •

هناك عدد من الطرق العملية لتكوين الشعر الطبيعى أو الباروكات أو قطع الشعر المستعار • ففى حالة الشعر الطبيعى ، ربما كان خير ما يستعمل لاضفاء منظر الشيب على الشعر هو السـائل المبيض للشعر ، أو قوالب « الماسكارا » • أما المساحيق والمواد المعدنية فغير مناسبة ، عادة • وفى بعض الظروف يمكن استعمال الطلاء الدهنى الأبيض أو لون تبطين زاه جدا ، ولا سيما اذا كان من الضرورى وضع خطوط رمادية • كذلك يمكن استعمال البريانتين مع المواد المبيضة لاكساب الشعر لمعانا وحياة • وخير طريقة لتلوين الباروكات وقطع الشعر المستعار ، هى استعمال محلول خاص يرش بالهواء المضغوط ، وتوجد منه عدة ألوان • والنوع الفضى مناسب بصفة خاصة • وهو كذلك سهل الاستعمال كما هو سهل الازالة •

مشـاكل خاصـة

من أصعب المشاكل التى تواجه الممثل الشاب أو الممثلة الشابة ، أن يحاولا اكتساب منظر طبيعى مقنع لسن متوسطة • لا يجد معظم الشـبان صعوبة كبرى فى عمل ما يسمى بالماكياج العـادى عندما يقومون بتمثيل شخصية من نفس عمرهم • ومع ذلك ، فعنـدما يطلب منهم تمثيل شخصية متوسطة العمر ، يقعون فى كل أنواع المشاكل •

السن المتوسـطة Middle Age

يلقى الشخص الشاب أقل ما يمكن من المشاكل فى محـاكاة السن المتوسطة ، اذا ركز على ايجاد لون التبطين الصحيح ، ثم يستعمل التشكيل بدلا من الخطوط ليدل على فروق الزمن • وربما كان خير لون للبطانة هو اللون الشاحب ـ لون برتقالى اصفر يميل الى الرمادى ، أو البرتقالى المشوب باللون الرمادى ، مثلا ـ واذا كان الشخص يقضى كثيرا من الوقت خارج البيت ، وجب أن تحتوى البطانة على كثير من اللون الأحمر بدلا من الألوان الزاهية ، لتوضع على الخدود ، كما يجب أن تمتد الى أسفل لتؤكد التجاويف الغائرة أسفل عظام الوجنة • وللنساء ، يمكن استعمال الروج الأحمـر القانى ليوضع فوق الشفتين • أما للرجال فلا تستعمل أى روج على الأطلاق ، أو استعمل بدله لون تبطين بنيا • ويمكن استعمال روج قاتم أو احمر مشوب بالرمادى فوق العينين وأسفلهما ، وعند الصدغين وتحت الذقن • والغرض

من هذا كله هو كسر نعومة الوجه الشاب للايحاء بالملامح المحددة الواضحة للسن المتوسطة . ويمكن تحسيب الأنف والذقن وابراز الحواجب وعظام الوجنات . ويمكن الحصول على هذا الأثر بتبييض أجزاء الملامح البارزة ، وتظليل الأجزاء الغائرة . وأخيرا ، يمكن استعمال قليل من مبيض الشعر او الطلاء الدهنى الأبيض ليمس الشعر الكائن عند الصدغين .

الشـــيخوخة Oldage

يمكن تمثيل دور الشيخوخة بالمغالاة فى الآثار المستعملة للحصـــول على السن المتوسطة . فالوجه هو نفسه ، ولكن الفرق الوحيد هو أن الزمن قد احدث بالوجه تغيرا أعمق . وهكذا ربما كان من الأوفق استعمال لون تبطين اكثر شحوبا مما فى السن المتوسطة . ويجب أن تكون الظلال أعمق والأضواء البيضاء أكثر وضوحا . فمثلا ، تميل العينان لأن تبدوا غائرتين فى سن الشيخوخة ، ويميل الأنف وعظام الوجنات الى الظهور والبروز . وتميل الشفتان الى أن تكونا اضيق وأن تفقدا كثيرا من لونهما . لذا يمكن استعمال البطانة لطمس جزء من الشفتين او معظمهما ، او لتمثيل الشيخوخة المتقدمة ، تلون الشفتان كلهما باللون الرمادى ، وتوضع التجاعيد الرأسية بالروج والتظليل باللون الأبيض . وتميل الجيوب الى التكون أسفل العينين فى الشيخوخة . ويمكن محاكاة هذه الجيوب بالتظليل القاتم والتظليل الأبيض (الأضواء) . وتميل ثنيات الجلد الى أن تتكون حول الشدقين حيث تبدأ الخدود فى الترهل . وبالطبع يمكن محاكاة هذه بالخطوط وبالتظليل باللون الأبيض . وأخيرا ، يمكن استعمال مبيض للشعر أو رذاذ بالهواء المضغوط لتبييض الشعر او اضفاء مظهر الشيب عليه .

قبل أن يحاول الممثل الشاب تمثيل السن المتوسطة او الشـــيخوخة ، يجدر به ان يدرس اكبر عدد من الصور الفوتوغرافية قدر المستطاع ، ويأخذ فكرة عما يحدثه الزمن فى الوجه . ومما يساعده على ذلك محاولة العثور على مجموعة صور لشخص واحد فى أزمنة متتابعة ، من الشباب الى السن المتوسطة الى الشيخوخة . ومن خير المصادر لهذه المجموعات ، السجلات التاريخية وتواريخ حياة عظماء الأفراد ـ مثل : وودرو ويلسون ، أو فرانكلين د . روزفلت ، أو مسز روزفلت أو ونستون تشرشل ، أو هارى ترومان ، أو دوايت ايزنهاور ، أو مسز ايزنهاور . فاذا استطاع الشباب أن يرى ما فعله

الزمن بوجوه الآخرين ، بدأ يفهم ما ينتظر أن يحدثه الزمن بوجهه هو نفسه. وهذه هي مشكلته المباشرة ٠

حقائب الماكياج الأساسية Basic Makeup kits

يحتاج الممثل الى عدد معين من مواد الـــماكياج وأدواته ، اقل كمية ممكنة ، لمواجهة متطلبات الماكياج التى ينتظـــر أن يضطلع بها ٠ ولامداده بهذه الاحتياجات ، يبيع معظم صناع لوازم الماكياج ، فى كل من الولايات المتحدة والخارج ، حقيبة للماكياج أطلقوا عليها اسم « حقيبـــــة ماكياج المبتدىء » ٠ وعادة ، تفى هذه الحقيبة بجميع المتطلبات العادية ٠ اما من يريدون تزويد حقائبهم بأنفسهم ، فاننا نضع لهم هنا قائمة بالأدوات والمواد الضرورية لكل من الذكور والاناث ٠ وبما أنه لا يوجد بالولايات المتحدة سوى ثلاث أو أربع ماركات من لوازم الماكياج المسرحى ، وبما انها جميعا من النوع الجيد ، فاننا لا نفضل ماركة على أخرى ٠ والاعتبار الوحيد هو التفضيل الشخصى ووجود الصنف فى المكان الذى يعيش فيه الممثل ٠

ووضعت القوائم الآتية على فرض أن الممثل أو الممثلة سيستعمل الطلاء الدهنى ــ ومن المحتمل أن يكون من النوع الرخو ٠ ومع ذلك ، فجميع الالوان (أو ما يشبهها كثيرا) موجودة أيضا من قوالب الماكياج ٠ ومع هذه القوالب يجب اضافة بعض الاسفنج وأدوات أخرى ليست كثيرة العدد ٠

حقيبة ماكياج الذكور Male Makeup kit

صندوق معدنى لحفظ أدوات الماكياج ومواده

ألوان التبطين :

١ اصــــفر ٠

١ اصفر برتقـــالى متوسط ٠

١ احمر برتقـــــالى متوسط

١ احمر متـــــوسط ٠

١ احمر مشـــــوب بالرمادى ٠

الـــــروجات

١ احمر ارجوانى متوسط أو وردى (رطب) •

١ احمر ارجوانى قاتم (رطب) •

الوان التظليل liners (او) Shadow colors

١ ابيض •

١ رمـــــادى

١ بنى •

البـــــودرة

١ متعـــــادلة

بـــــدارة powder puff (كبيرة ورخيصة الثمن) •

فرشاة طفل رضيع ذات شعر ناعم •

شـــعر الـكريب Crepe hair

١ بنى متـــوسط

١ رمادى متـــــوسط

١ ازهى قليلا من شعر الممثل

اقلام الحواجب Eyebrow pencils

١ اســـــود

١ بنى

مصـــففات الشـــــعر Hair dressings

١ بريانتين •

١ مبيض للشعر أو ماسكارا بيضاء

مزيـــلات Removers

١ البولين Albolene أو كولد كريم أو مزيل الماكياج النموذجى.

صمغ كحولى Spirit gum

اســـــيتون Acetone

أوراق للوجه ، سريعة الامتصاص Facial tissues

أعواد خشبية لتسليك الأسنان Toothpricks

لفافات رفيعة من الورق

٢ فرشاة عرض ٣/١٦ من البوصة

فراجين تبطين

مقص .

شفرة حلاقة

فوطة Towel

صـــــابون Soap

حقيبة ماكياج النســـاء Female Makeup kit

صندوق معدنى لحفظ أدوات الماكياج ومواده

ألوان التبطين

١ بمبى زاه

١ بمبى متـــوسط

١ أحمر برتقـــالى

١ أحمر مشـــوب بالرمادى

١ أصـــفر

الـــروجات

١ أحمر برتقـــالى (رطب)

١ أحمر أرجوانى قاتم (رطب)

١ أحمر أرجوانى زاه (جاف)

صبغة الرموش (ماسكارا) Mascara

١ أســـود

الـــوان التظليل

١ ازرق مخضر

١ رمادى

١ بنى ٠

١ ابيض

اقـــلام الحواجب

١ اســـــود ٠

١ بنى ٠

البــــودرة

١ متعــــادلة

١ بمبى

بدارة (كبيرة ورخيصة الثمن)

فرشاة طفل رضيع ٠

مزيــــــلات

البولين ، كولد كريم او مزيل الماكياج النموذجى

فراجين تبطين ٠

٢ فرشاة عرض ١/٨ بوصة او ٣/١٦ من البوصة

أوراق للوجه سريعة الامتصاص ٠

مقص ٠

شفرة حــــــلاقة

أعواد خشبية لتسليك الأسنان

لفافات رفيعة من الورق

فوطة وصــــــابون

من الجلى أن الحقيبتين المذكورتين عاليه ، مخصصتان للأشخاص ذوى البشرة الزاهية ٠ اما ذوو البشرة السمراء فلهم مشاكل تختلف عن مشــاكل أولئك ويحتاجون عادة الى ماكياج مختلف بعض الشيء واقل من ذلك ليحل مشاكلهم ٠ فمثلا ، ربما لا يســــتعمل السود طلاء التبطين الا قليلا جدا ،

ولا يحتاجون الا الى قدر محدود من مواد التظليل ، وهذا لوضع ظل العيون وخطوط توضيح السن · وقد تحتاج النساء السوداوات من مواد التظليل الى الرمادى والأخضر والفضى لوضع ظل العين · وربما احتـــــاج كل من الرجال والنساء الى مادة تظليل بيضاء لتظليل التجاعيد باللون الأبيض ، أو مناطق معينة فى الوجه ، كعظام الوجنة مثلا ، أو الذقن أو الحاجب · كما يحتاج الى روج الشفاة لكل من الرجال والنساء ــ وربما كان الروج القاتم· وقد تحتاج بعض النساء الى استعمال قليل من الروج على الخدود · وربما لا تكون هناك حاجة الى اقلام الحواجب والوان تظليل العيون ، الا اذا كانت البشرة زاهية نسبيا · ومهما يكن الماكياج المستعمل ، فيجب استعمال بودرة دكناء لازالة لمعان البشرة · وفضلا عن كل هذه الصـــفات ، فمعظم المواد والأدوات التى تضمها الحقيبة المقترحة يمكن أن تكون ذات فائدة لكل من السود والبيض ·

والمفتاح الحقيقى لعمل ماكياج للممثلين ذوى البشرة السمراء الذين يظهرون فوق المنصة ، تكمن فى الأضواء المختارة · وعموما ، يجب أن يكون هناك اتجاه الى التأكيد أكثر من خفض التأكيد ، لسمرة البشرة · واذا كانت البشرة معتدلة السمرة ، فيجب تأكيد ذلك اللون النحاسى الغالب عليها · وللحصول على هذه النتائج ، يجب استعمال الواح الجيلاتين الشـــديدة الألوان ــ الألوان القوية من اللافندر والأصفر الكهرمانى والأزرق الداكن أو الفولاذى · أما الوان البمبى وأصفر القش الزاهية والزرقاء الباهتة ، فيجب تحاشى استعمالها · واذا كانت هيئة التمثيل خليطا من البيض والســـود ، فالبطبع ، يجب عمل نوع من الملاءمة ، اما فى الأضواء ، واما فى الماكياج ، بحيث يبدو كل شخص على احسن ما يكون ·

ومع هذه المتطلبات ، يجب أن تؤدى قائمة المواد والأدوات المقترحة كل ما يمكن معظم الممثلين والممثلات من مواجهة معظم الاحتيـــاجات المطلوبة منهم · وبالطبع ، فى الحالات الاستثنائية ، قد يحتاجون الى مزيد من المواد والأدوات · غير أنه يجب على الممثلين أن يحذروا تضخيم حقائب الماكياج · فلا يقع سر الماكياج الجيد فى كثرة المواد والمعدات ، بل فى القـــدرة على استعمال القليل من اللوازم الأساسية بمهارة وابتكار للحصـول على آثار أجيد التفكير فيها ·

الباب الثانى والعشرون

الادارة والدعاية

مهما يكن الاخراج رائعا ، فان مصيره الفشل وخيبـــة أمل جميع المشتركين فيه ، الا اذا كان هناك عدد كبير من المتفرجين يرونه ويقدرونه ، وأموال كافية فى الخزانة till لتغطية كل النفقات اللازمة لاعداد ذلك الاخراج · ويمكن تحسين فرص مواجهة هذين الشرطين ، تحسينا عظيما ، اذا اتبعت اجراءات معينة تحكم الادارة والدعاية لهذه المغامرة ·

الميزانيـــة Budget

أول ما يفعله المخرج أو جماعة التمثيل ، بعد اختيار المسرحية ، هو أعداد ميزانية لاخراجها · ويجب ان تتضمن هذه الميزانية ، من ناحيـــة ، الدخل المنتظر من جميع المصادر : حصيلة بيع التذاكر ticket sales وحصيلة بيع الاشتراكات subscription sales (اذا كان الاخراج جزءا من مسلسلة ذات اشتراكات) ومتعهد المسرحية patron أو ضامنها sponsor ، وإعلان البرنامج والاعانات وما الى ذلك · ومن ناحية أخرى، يجب ان تشمل كل النفقات المنتظرة : امتيازات المسرحية play royalties ايجار المسرح ، ومرتبات المخرج والموظفين ، والأخشاب ، والخيش والأدوات المعـــدنية وطلاءات المناظر ، وشراء أو استئجار معدات الاضاءة ، وشراء أو استئجار الأثاث والأمتعة ، ومعدات الصوت ، واستئجار أو صنع الملابس والباروكات وأثمان الماكياج والتذاكر واللافتـــات والاعلان وطبع البرنامج وما اشبه · فاذا كان الدخل المنتظر أقل من النفقات الكلية ، وجب القيـام ببعض التعديلات : فاما أن يزاد الدخل ، واما أن تخفض النفقات · ولما كان خفض النفقات بدرجة كبيرة قد يفسد نوع الاخراج ، فمن الأفضـــل عادة تشديد مشروع الدعاية لزيادة الدخل المنتظر · (ولا تنس أن زيادة الدعاية تعنى زيادة النفقات أيضا) ·

الدعـــاية Promotion

تتضمن الدعاية كافة سبل زيادة الترغيب فى الاخراج وتوسيع نطـاق

بيع التذاكر • وتشمل جميع أنواع الاعلان والمظاهر الخاصة وحملة بيـــع الاشتراكات وبيع التذاكر من بيت الى بيت ، وضم أسماء عدد من المشجعين للاخراج ماليا ، ونحو ذلك • ويجب أن تبدأ الدعاية للمسرحيـــــة بمجرد اختيارها وتستمر الى العرض الأخير •

الاعـــــلان Publicity

يتضمن الاعلان جميع العبارات المكتوبة المقصود بها اعلام النـــاس بالاخراج المقبل ، واذا امكن ، أن تعمل على زيادة لهفتهم الى مشـاهدته • يجب توجيه كل جهود رجال الاعلان نحو هذين الهدفين •

الصـــحف

ربما كانت اجدى وسيلة للاعلان فى أغلب المجتمعات ، هى الصحف المحلية •واعمدة الأخبار ـ سواء فى صفحة التسلية أو فى صفحة السيدات ـ هى عادة أعظم اثرا من أعمدة الاعلان • والواقع أن الاعـــلان بالصحف مضيعة للمال ، الا اذا تقرر استمرار العرض لمدة أسبوعين أو ثلاثة أسابيع، وهناك معلومات هامة عن مواعيد رفع الستار وأثمان التذاكر ، يحتـــاج الجمهور الى معرفتها •

عند اعداد قصص للصحف ، حاول أن تيسر على الصحف نشرها ، قدر طاقتك • وهذا يعنى أن ترسل النص للصحيفة فى وقت مبـــكر بحيث يستطيع رئيس التحرير عرضه للمراجعة أو قطعه • حاول جهدك ان تعمل كل شىء بنفسك • فمعظم الصحف تنقصها الأيدى المساعدة ، وكلما كانت صياغة قصتك جيدة ، زادت فرصة الأمل فى نشرها • حاول أن تجعل لكل قصـــة تقدمها للصحف هدف أخبار حقيقيا • فمثلا : هناك قاض من قضاة البلد يقوم بدور ثانوى فى كوميديه تعرض بذلك البلد • وهذا فى حد ذاته غير ذى بال من الناحية الاخبارية • غير أن قاضيا محليا يمثل دور القاضى فى دراما قاعة المحكمة ، نبأ هام • وهكذا الحال اذا أسند الى مدير بنك محلى دور لص من لصوص البنوك ، أو زوجة قسيس كفتاة تعمل بقاعة المرقص • لا تدمج قصتين فى نبأ واحد • قدمهما دائما منفصلتين فى يومين مختلفين •

نظم صفحات اعلاناتك بحيث يكون هناك تشويق مستمر حتى العرض

الافتتاحى للمسرحية . فمثلا ، يأتى الاعلان عن المسرحية أولا ، ثم الاعلان عن أبطالها ثم الاعلان عن بقية هيئة التمثيل ، ثم صورة أحد أبطال المسرحية، ثم صورة بطل آخر ، ثم قصة عن البروفات ، ثم قصة عن صعوبة الحصـــول على الملابس المناسبة ، ثم قصة عن اعداد قطعة إثاث غريبة ، ثم قصة عن محنة ممثلة تتعلم المشى فى ثوب لعصر تاريخى وأخيرا قصة عن أول بروفة بالملابس • فاذا سارت هذه القصص بانتظام ، فالمنتظر أن تخلق لهفة عظيمة الى ذلك الاخراج حتى يوم العرض الأول • ولتصاحب قصصك الصـــور الفوتوغرافية كلما كان هذا ممكنا • وتفضل الصحف عادة ، الصور اللامعة مقاس ٨ × ١٠ بوصات وتستثنى صور الأفراد • وترفض كثير من الصحف الصور التى التقطها أى شخص غير موظفيها المصورين • فاذا عهد الى أحد مصورى الصحف بتصوير مناظر معينة من الاخراج فضع خطة بالأنشطة التى تريد تصويرها والأشخاص الذين تريد أن يتضمنهم التصوير • لا تترك هذا المصور ليختار حسب ما يتراءى له • وتأكد من أنه قد تم فعلا التعريف الصحيح بكل فرد •

أما عن أقوال الصحف ، فلا يسع المخرج أو الجمعية الا احتمالها • فكثيرا ما يكتب تلك الأقوال شخص قليل الدراية بالمسرح وغالبا ما يكون أعمى البصيرة عن النقط الفنية فى كل من الاخراج والتمثيل ، التى بذل كل من المخرج وهيئة التمثيل جهودا جبارة فى الحصول عليها • فان كانت هذه الأقوال فى الصالح فاحمد الله ، اذ قد تساعد على بيع العروض التالية ؛ وان كانت إقوالا سيئة ، فلا تكترث لها • فلن يأخذها معظم الناس على محمل الجد ، بحال ما • وعلاوة على ذلك ، فقد يبعث معظم تذاكرك

الملصـــقات Posters

المقصود من الملصقات ، عادة ، أن توضع فى فترينات المتاجر ، وفى لوحات الاعلانات بالمدارس والمكتبات • وينتظر منهـــا أن تعلم الجمهور بتفاصيل الاخراج القادم • ولكى يقبلها أصحاب المتاجر وأمناء المكتبات ، يجب الا تزيد مساحتها على ١١ × ١٧ بوصة ، أو ١٤ × ٢٢ بوصـــة على الأكثر ، والا شغلت مكانا كبيرا فلا يرحب بها •

يجب توزيع الملصقات ، قدر المستطاع ، قبل العرض الافتتاحى بثلاثة

أسابيع على الأقل · يجب أن يضعها الشخص الذى يوزعها ، يضعها بنفسه فى فترينة المتجر أو لوحة اعلانات المدارس أو المكتبات ، ليضمن وضعها فى مكان بارز · فالملصقة المعروضة فى مكان غير ظاهر قليلة القيمة ، اذ لن يراها الا القليل من الناس ·

كذلك ، الملصقة السيئة التصميم أو المحيرة قليلة القيمة جدا الى اقصى حد ، اذ لن يهتم بها الناس الا نادرا · فلكى تكون الملصقة عظيمة الأثر يجب ان تكون جذابة قدر الامكان فى كل من اللون والنظام ، وأن تكون مصممة بحيث تبدو المعلومات الأساسية التى تتضمنها ، تبدو من أول وهلة · وعموما، من اهم المعلومات التى تتضمنهـــا الملصـــقة هى عنوان المسرحيـــة ، ويجب تاكيدها فى الملصقة ، الى اقصى حد · وربمـــا كان الشىء التـــالى فى الأهمية هو اسم الجمعيـــة أو الفرقة التى تقدم المسرحية · بعد ذلك ياتى تاريخ تقديم المسرحية ومكان عرضها · وأقل المعلومات اهمية هى أسعار التذاكر ، وساعة العرض والمنظمة (ان كان هناك منظمة) التى ستنتفع من اخراج المسرحية · (اذا كان المنتفع منظمة محترمة معروفة ، وضع اسمها فى مكان ظاهر فى الملصقة اذ ربما يعمل اسمها على زيادة مبيعـــات التذاكر) · وهكذا ، يجب وضع الأسماء التى يمكن جدا أن تزيد فى متعة الناس بالمسرحية ولهفتهم الى مشاهدتها ، يجب وضـــعها فى مكان بارز بالملصقة ، اما المعلومات التى تحمل مجرد الاعلام بشىء ما ، فيجب وضعها فى اماكن اقل اهمية ·

الاعـــلانات الصـــغيرة :

تحمل هذه الاعلانات نفس المعلومات التى تكتب فى الملصقات ، ولكنها اصغر مساحة وتطبع على ورق رخيص أبيض او ملون ، بدلا من طبعهـــا على ورق مقوى · وتوضع هذه الاعلانات ، عادة ، فوق نضد الخزينة بالمتاجر المحلية او على المناضد فى صالات التجميل والمطاعم · والمقصود بهـــذه الاعلانات أن يلتقطها الزبائن ويأخذونها معهم الى منازلهم ليقرءوها ويفهموا ما فيها وقت راحتهم ·

العروض الخاصـــة Special displays

كثيرا ما تقوم جماعة تمثيلية بتمثيل مسرحية تسهل الاستثمار بعرض

خاص فى فترينة متجر أو مدرسة أو مكتبة • فمثلا ، تستطيع مسرحية « رجل كل الفصول » أو مسرحية « بيكيت » أن تغرى صاحب مكتبة محبا للمشاريع بان ينظم عرضا لكتب تضم عصر المسرحية وكذلك صور الملابس أو أعمال الحفر فى الأثاث الخاصة بنفس عصر المسرحية ، ليعطى فكرة عن الحياة فى ذلك العصر • كذلك تغرى احدى مسرحيات ابسين أو ستروندبيرج ، أمين مكتبة مدرسية لكى يعد عرضا عن تاريخ شبه جزيرة اسكنديناوه من عصر الفايكنج الى العصر الحاضر • وقد تحث مسرحية « لتشيكوف » على عمل عـرض للمقارنة واظهار الفروق بين روسيا فى عصر تشـــيكوف وروسيا اليوم • والواقع انه ربما كانت هناك ناحية يمكن استغلالها فى كل مسرحية تقريبا ، تختارها جماعة تمثيلية ، اذا رغب رجال الاعلان فى البحث بجهد كاف • واذا كانت هذه العروض الخاصة لا تعمل على زيادة المبيع من التذاكر ، فانها تزيد فى متعة الجمهور فى ذلك الاخراج ، وبالتالى ، تزيد ، بطريق غير مباشر ، فى عدد من يحضرون العرض •

التـــــــذاكر Tickets

الهدف من كل جهود الدعاية هو زيادة مبيعات التذاكر • ولتحقيق هذا الغرض ، يجب جعل الاخراج نفسه يبدو ممتعا وجذابا • كما يجب أن تكون أسعار التذاكر معقولة والتذاكر نفسها سهلة الشراء ومريحة فى استعمالها •

تسعير مقـــاعد الصـــالة Scaling the house

عند عمل سلم لأسعار a price scale التذاكر ، يجب على مـدير المسرح (أو المخرج او أمين الخزينة treasurer) الا يرفع سعر التذاكر اكثر من اللازم • يجب أن يضع فى ذهنـــه أن الافضل له أن تمتلىء قاعة المتفرجين (الصالة) الى آخرها بتذاكر سعر الواحدة دولاران ، على أن تكون خاوية نصف ممتلئة بتذاكر سعر اربعة دولارات • كما يجب أن يضع فى ذهنه ايضا الا يزيد عدد العروض عما يضم عدد الأشخاص الذين يتوقع حضورهم لمشاهدة تلك العروض • وهنا ايضا يحاول اجتناب القاعة نصف الممتلئـة •

عند تسعير مقاعد صالة صغيرة • ربما يكفى جعل سعرين لحسب المقاعد • فعادة ، يوضع السعر الأعلى للمقاعد الأمامية والوسطى • أما

المقاعد الخلفية والجانبية فتكون بسعر منخفض عن السـابق · وان كان هناك بلكون كانت تذاكر مقاعده بنفس السعر المنخفض · وعند التمثيل فى صالة كبرى · يحسن تسعير مقاعدها ليكون هناك ثلاثة أسعار أو أكثر لتلك المقاعد· وعلى اية حال ، يجب ان يكون الهدف ملاءمة الأسعار لما تستطيع ان تتحمله ميزانية الأشخاص الذين ينتظر أن يشاهدوا عرض المسرحية ·

المقـــاعد المحجوزة Reserved seats

الأفضل حجز جميع المقاعد · فهذا يعطى من يشترون التذاكر أولا أن يحصلوا على خير المقاعد · كما أنهم لا يضطرون الى الحضـــور قبل رفع الستار بنصف ساعة ليتأكدوا من حصولهم على مقاعد مناسبة ·

ومع ذلك ، فحجز جميع المقاعد يتطلب قدرا معينا من التخطيط المسبق، وعناية أكثر فى تناول التذاكر · فأولا ، يجب ترقيم كل مقاعد الصــــالة ، ووضع حروف هجائية لجميع الصفوف · واذا كان بعض المقـاعد أو كلها قابلا للحركة فقد يسبب هذا الترقيم مشكلة · وفى هذه الحالة من الأفضـل تقسيم الصالة الى عدد من الأقسام ، ثم لا تباع التذاكر الا بقدر عدد المقاعد الموجودة فى كل قسم · واذا كانت هذه الطريقة ليست مرضية لسياســـة الحجز ، فانها على الأقل تضمن أن يحصل الراغبون فى دفع سعر أكثر ، على مقاعد فى الأماكن التى يريدونها ·

ترتيب التـــذاكر Ordering tickets

اذا لم تكن المقاعد محجوزة ، أو اذا قسمت الى أقسام وبيعت بأسعار مختلفة ، فيمكن ترتيب التذاكر أو ترقيمها لدى أية مطبعة محلية · أو يمكن أن تطبعها فرقة الطباعة بالمدرسة الثانوية · ومع ذلك فيجب وضع طريقـــة محكمة للتفرقة بين تذاكر كل عرض والآخر ــ بوضع أرقام مثلا اذا لم تكن التواريخ معروفة ــ وكذلك مختلف الأقسام ، وذلك بألوان مختلفة اذا قسمت الصالة الى عدة أقسام ·

اذا كانت الصالة مرقمة وجميع المقاعد محجوزة فمن الأفضـل ترقيم التذاكر مباشرة لدى مطبعة متخصصة فىطبع التذاكر· (أنظر الملحق رقم ٢)·

تحتوى تلك المطبعة على الات طباعة أوتوماتيكية ترقم كل تذكرة على حدة ٠ ويجب أن تعطى خطة المقاعد (انظر شكل ٢٢ ـ ٢) ٠ وعلاوة على ذلك يجب اعطاء المطبعة عدد وتواريخ العروض وأثمان مختلف مواضع التـــذاكر ، ووقت العرض ، واسم المسرحية ، واسم الفرقة التمثيلية اذا أريد ذلك ٠

عند ترقيم التذاكر لدى دار طباعة للتذاكر المسرحية ، يجب طلبها قبل الموعد بأسبوعين على الأقل لتسلم التذاكر ٠ وتعلن بعض المطـــابع عن استعدادها لتسليم التذاكر فى ظرف أسبوع ، ولكن من الخطر الاعتماد على ذلك ٠ لأنه اذا فرض أن بيع التذاكر سيبدأ قبل العرض الأول بأسـبوعين ، وجب طلب التذاكر قبل ذلك العرض بأربعة أسابيع ٠

بيع التـــذاكر Ticket sales

تباع التذاكر ، فى أغلب الأحوال بواسطة شباك التذاكر مباشرة ، أو بواسطة متجر مكلف ، أو بواسطة الأفراد ٠ أما اذا كانت التـــذاكر غير محجوزة ، فلا تكون هناك مشكلة معينة لتناول بيع التذاكر ٠ فيعطى شباك بيع التذاكر عددا معينا ، يقوم ببيعه الموظفون المسئولون عن التذاكر أو عن النقود قيمة التذاكر ٠

عندما تكون المقاعد محجوزة ، تصبح مسألة بيع التذاكر معقدة بعض الشىء ٠ والأفضل أن يعهد ببيعها جميعا الى شباك التذاكر ٠ واذا أمكن ، ترتب تذاكر كل عرض على رف خاص به خانات لكل صف من المقاعد ، ولكل سعر ٠ فاذا كان هناك ثلاثة عروض ، وجب أن يكون هنـــاك ثلاثة رفوف للتذاكر ٠ وعند تسلم التذاكر من المطبعة ، ترتب على الرفوف بمجرد نزع الأغلفة عنها ٠ وبذا يستطيع بائع التذاكر بنظرة بسيطة أن يعرف عدد التذاكر الباقية لديه من كل عرض ٠

وسواء حجزت التذاكر أو لم تحجز ، يجب تناولها بعناية فائقة ٠ يجب اقفال حجرة بيع التذاكر فى كل مرة لا يكون بها الموظف المسئول ٠ ويمـــكن تحويل التذاكر المسروقة الى نقود حاضرة cash money ، غيـــر أنه لا توجد طريقة لمعرفة أى التذاكر هو المسروق ٠

أ ب جـ د هـ و ز ح ط ى ك

من أ ـ ز
٣ دولارات

الصفوف الأمامية (٢١٠ مقعد)

من ح ـ ك
دولاران

أ ب جـ د

البلكون (٦٤ مقعداً)
دولاران

مدرسة روكسبوري الثانوية

شكل ٢٢-٢
خطة نموذجية لصفوف المقاعد

وفى المنتديات الكبرى حيث يكون من غير المريح لكل من ينتظر ان يشترى تذكرة ، أن يحضر بنفسه الى شباك بيع التذاكر ، من الأوفق اقامة شـــباك او شباكين مساعدين · وعادة ما يكون هذان فى صيدلية او متجر للكتب او مكتبة تبيع أدوات الكتابة فى مناطق التسويق الكبرى · يجب أن يعطى كل شباك مساعد عددا معينا من التذاكر لكل عرض ، وكذلك صورة من خطة مواضع المقاعد كى يستطيع الزبائن أن يعرفوا بالضبط مواضع مقاعدهم ·

وبالاضافة الى شباك بيع التذاكر ، تستطيع فرق التمثيل تنظيم حملة لبيع التذاكر تذرع الأحياء بيتا بيتا لزيادة مبيعات التذاكر · وهذا يتطلب جهدا كبيرا وتنظيما رائعا وعددا كبيرا من العمال الراغبين ـ ويختارون عادة من بين هيئة التمثيل واصدقائهم ـ وينتج عن هذا بيع كميات ضخمة من التذاكر ، وخصوصا فى حالة الفائدة حيث يمكن مكافأة جهـــود المنتفعين والانتاج نفســه ·

وهناك طريقة أفضل من هذه لزيادة عائد الاخراج وهى وضع الفرقة تحت رعاية شخصية عظيمة من المواطنين البارزين أو بيوت الأعمال المحلية· ونظير وضع اسماء هؤلاء كحماة للفرقة ، يوافقون على ان يدفعوا مبـالغ اكثر من ثمن التذاكر ـ احيانا ضعف الثمن ـ التى يشترونها · وهذه الطريقة مجدية بنوع خاص عندما يشعر هؤلاء الحماة أنهم يشتركون فى غرض جدير بالرعاية · ومع ذلك ، تحتاج هذه الطـريقة الى حملة تليفزيونية نشـــيطة تقوم بها لجنة متحمسة فتجعلها مجدية بحق ·

التصاريح المجانية Passes

يجب عدم صرف التصاريح المجانية الا نظير خدمات حقيقية ، لا أن تعطى كيفما اتفق لقاء خـــدمات عابرة · وبالطبع يجب منح الجـــريدة المحلية أو الجرائد المحلية تصاريح مجانية (المعتاد اعطاء تذكرتين لكل صحيفة) بأمل أن ترسل شخصا يشهد العرض الافتتاحى فيكتب عنه · كذلك المتاجر التى اسهمت بالأمتعة أو اعارت بعض الأثاث يجب مكافاتها بالتصاريح المجانية عندما يكون هذا مناسبا · ولكن ، كقاعدة عامة ، يجب عدم منح هيئة التمثيل أو الموظفين اية تصاريح مجانية · فعادة ما يكون الأشخاص الذين سيعطونهم هذه التصاريح ـ اسرهم أو اصدقاؤهم ـ راغبين فى مشاهدة العرض مهما

يكن الأمر ، سواء بالثمن او مجانا • وبذا فانك تسمح بحضور أشخاص مجانا بينما هم راغبون فى دفع رسم الدخول •

اذا تأخر بيع التذاكر للعرض الافتتاحى ، دعت الحاجة الى ضمان وجود عدد محترم من المتفرجين باعطاء التصاريح المجانية لأشخاص راغبين بحق فى مشاهدة المسرحية بينما لا تمكنهم حالتهم المالية من شراء التذاكر • ويستطيع هؤلاء الناس ، بتحمسهم للعرض ، أن يزيدوا فى متعة الآخرين وبذا يحسنون الاعلان عن المسرحية باقوال الفم ، وبالتالى يعملون على زيادة المبيع من التذاكر للعروض التالية •

وعلى اية حال ، يجب ثقب جميع التذاكر التى تصرف كتصاريح مجانية ، من كلا طرفيها • وعندما يمزق التذكرة الموظف المختص ، تبقى فى يد حاملها وبها ثقب فى أحد طرفيها ، وبذا يمكن استبعادها عند احصاء عدد الحاضرين • هذا الاجراء ضرورى لموازنة الحساب فى شباك بيع التذاكر •

البرنامج Programs

الغرض الرئيسى للبرنامج هو تزويد المتفرجين بكل المعلومات التى يحتاجون اليها كى يتتبعوا العرض بسهولة وفهم • وتتضمن هذه المعلومات أسماء الفرقة التمثيلية ، والمسرحية ومؤلفها والمخرج ومصمم المناظر وقائد الفرقة الموسيقية وكل من أسهم فى الاخراج • كما يتضمن جميع المعلومات الأساسية عن المسرحية نفسها : مكان أحداثها ، والعصر التى وقعت فيه وتعاقب المناظر ، واية معلومات اخرى قد تساعد على منع الالتباس • واخيرا، يتضمن البرنامج اسماء هيئة التمثيل والادوار التى يقومون بها ،وكذلك اسماء الموظفين الآخرين ونوع اسهامهم فى الاخراج •

وبالاضافة الى هذه المعلومات الحيوية ، قد يتضمن البرنامج معلومات عامة عن المسرحية أو عن هيئة التمثيل او عن الموظفين • وتشمل هذه المعلومات نبذات موجزة عن تواريخ حياة ابطال المسرحية وممثليها الأوائل وأوليات الممثلات ، مع معلومات اضافية عن المسرحية ومؤلفها ، وفى بعض الأحيان عن مخرجها •

واخيرا يجب أن يتضمن البرنامج اعلاما عن الأشخاص أو المؤسسات أو المنظمات التى اسهمت بالأمتعة أو الخدمات ، فى الاخراج ٠ واذا كان هناك منتفع معين بالاخراج ، وجب أن يشمل البرنامج وصفا لهذه المنظمة والعمل الذى تقوم به ٠

اعداد البرنامج Preparation

يلزم جمع مادة البرنامج فى وقت مبكر قدر الامكان ، ابان فترة البروفات ٠ ويجمعها ، عادة ، أو يكتبها ، رجال الاعلان أو شخص آخر يكلف بهذا العمل ٠ ومن الطبيعى أن تكون جميع المواد جاهزة للطبع قبل العرض الأول باسبوع على الأقل ٠

وقبل طبع البرنامج ينبغى على المكلف بالبرنامج أن يراجع البروفات مع المخرج أو مع هيئة التمثيل والموظفين للتأكد من عدم نسيان أى فرد ، وأن العمل الذى قام به كل شخص قد تضمنه البرنامج وأنه لم يحدث خطأ املائى فى اسم أى فرد ٠ واخيرا ، بعد هذه المراجعة الدقيقة ، يسمح للمطبعة بطبع البرنامج ٠

يجب تصميم البرنامج بحيث تكون كل المعلومات فيه فى ترتيب منطقى، وأن تعطى أهم المعلومات أبرز الأماكن ٠ ويجب أن يشمل الغلاف اسم المسرحية واسم مؤلفها واسم الفرقة التى تقدم هذه المسرحية واسم المسرح أو القاعة التى ستمثل فيها ٠ وعادة ما يكون اسم المسرحية هو اهم ما فى البرنامج ٠ كما يمكن أن يتضمن الغلاف اسم المخرج واسم مصمم المناظر ، واسم قائد الفرقة الموسيقية ، وتواريخ العروض ٠ وزيادة على ذلك ، قد يحتوى الغلاف على زخرف من زخارف النحت أو زخرف خطى ليوحى بروح الاخراج ٠ اجتنب كثرة المعلومات اذ تزحم الغلاف وتجعل البرنامج كله غير جذاب المنظر ٠

ويجب ترتيب الصفحات الداخلية للبرنامج بنفس العناية التى روعيت فى الغلاف ٠ ففى البرنامج ذى الصفحات الأربع ، تكون الصفحة الثالثة اكثر الصفحتين الداخليتين تأكيدا ؛ لذا ينبغى أن تضم أعضاء هيئة التمثيل واشخاص المسرحية وأية معلومات أخرى خاصة بزمان المسرحية ومكانها ،

واقسام الفصول • وعندئذ تكرس الصفحة الثانية للموظفين وما قام به كل منهم من اعمال رائعة وغير ذلك من المعلومات الضرورية • وتستعمل الصفحة الرابعة لقائمة من شملوا المسرحية برعايتهم ، اذا وجدت تلك القائمة • واذا بيعت اية اعلانات ، لزم توسيع البرنامج ، واختلف ترتيب مواده بعض الشيء• وعلى اية حال ، فان اعضاء هيئة التمثيل ومعلومات المناظر ، هى اهم ما يعنى المتفرجين • لذا يجب اعطاؤها اهم المواضع فى الصفحات الداخلية •

الاعلان فى البرنامج Advertising

اذا رغب شخص ما فى الاضطلاع ببيع الاعلانات فى البرنامج ، فان هذا الاعلان يصبح مصدر دخل اضافى عظيم • فمثلا اعلانان او ثلاثة تسد نفقات طبع البرنامج كله • وما زاد على ذلك فهو ربح واضح • ومع ذلك ، يجب على الفرقة التمثيلية الا تغالى فى قيمة الاعلان بالبرنامج • وبينمــا بعض انواع الأعمال قد ينتظر لها الفائدة من وراء الاعلان ، فان اعمالا اخرى يبدو انها لا تجنى فائدة ما ، واية محاولات لاقناع هذه الأخيرة بالاعلان فى البرنامج ، مرفوضة تماما • فمن الخير التركيز على الأعمال التى تفيد من الاعلان ــ كالحوانيت والمتاجر المحلية والمطاعم ومنظمات الخدمات ــ بدلا من ضياع الوقت على تلك التى لا يفيدها الاعلان بالبرنامج فى قليل او كثير، ومن امثلة هذه : تجار السيارات والصناع المحليون •

ادارة الصــالة House Management

لا يكفى اغراء المتفرجين بالحضور الى المسرح او ان تقدم لهم اخراجا ممتعا مثيرا عند وجودهم هناك : بل يجب ان يشعرو ايضا بالراحة والاهتمام بهم طيلة وجودهم بالمسرح • وهذا ما يختص به مدير الصالة وموظفوه •

يجب على مدير الصالة ان يتاكد من الترحيب بالمتفرجين فى صــالة نظيفة جيدة التهوية وانه لا يوجد اى تضارب فى التذاكر (واذا كان هناك تضارب فيجب تسويته باسرع ما يمكن) ، وان هناك برامج كثيرة تكفى جميع المتفرجين ، وانهم ينبهون الى بدء التمثيل قبل رفع الستار بوقت مناسب عند بداية المسرحية ، وخفضه عند نهايتها • وان الزبائن المتاخرين يحصلون على مقاعدهم بغاية الهدوء لئلا يكون ذلك مزعجا للمتفرجين الآخرين • وان

يتصف جميع موظفيه بالتعاون مع المشاهدين ومساعدتهم والاهتمام بهم ، بدلا من المضايقة والازدراء ٠

وبعبارة اخرى ، طالما أن مدير الصالة وموظفيه لا يتدخلون اطلاقا فى صفة الاخراج نفسه ، فمن الطبيعى أن يكون صميم عملهم الحالة النفسية التى يرى بها المشاهدون العرض ٠ فاذا ما شعر المتفرجون بالراحة وحسن المعاملة ، استجابوا ، بغير شك ، الى ما يحدث فوق المنصة بايجابية اكثر مما لو ضايقهم سوء المعاملة وعدم الراحة فيما يجاورهم ٠ ومن واجب مدير الصالة وموظفيها أن يراعوا الراحة التامة والامتنان لجميع المتفرجين ٠

فعند قيام اية فرقة تمثيلية بعمل مسرحية يجب أن تعلم أن هدفها مزدوج الأغراض : أن تنتج افضل اخراج ممكن ، بالمواهب والنقود التى لديها ، وأن تجلب اكبر عدد ممكن من المتفرجين ليشـــاهدوا ذلك الاخراج ٠ وتذكر أن الاخراج بغير متفرجين ليس سوى نصف اخراج ٠ سيكون عملا غير تام متوقفا ٠ لهذا السبب ، يجب بذل منتهى العناية فى اختيـــار من يقومون بالدعاية والاعلان ، واعداد الميزانيـــة اللازمة ، والاشراف على النواحى المالية ، والاشراف على بيع التذاكر ، وادارة العمل بالصالة وقت العرض٠ ومن واجب هؤلاء مراعاة اعلام اكبر عدد ممكن من المجتمع بالاخراج القادم، وانهم قد حشوا بما فيه الكفاية على المجىء لمشاهدته ، وانهم يعـــاملون المعاملة اللائقة التى تبهجهم بمجرد جلوسهم فى مقاعدهم ، وأن هنـــاك تلبية لاحتياجاتهم وما يريحهم ٠ فاذا ما أعدت العدة لهذه المتطلبات ، تأكدت الفرقة من اقبال عدد كبير من الجمهور على مشاهدة العرض بمتعة ولهفة ، وتدفق اعدادهم باستمرار لحضور العروض التالية وكان الجمهور مستعدا دائما لمشاهدة كل عرض جديد بنفس راضية ٠

الباب الثالث والعشرون

العـــــرض

نهاية كل التخطيط ، وجميع البروفات ، وكل تصميم المناظر وتركيبها وتصويرها ، وجمع وصنع كل الأمتعة ، وخياطة كل الملابس وملاءمتهـــا وتركيب جميع الأنوار وضبط اتجاهات اشعتها ، وكل ذلك الاعلان والدعاية وبيع التذاكر ، هى العرض الأول للمسرحية · انه الحادث الذى وجهت نحوه كافة الجهود · وكل شىء جاء قبل العرض الأول ليس سوى مقدمة · وكل ما ياتى بعده سيكون عديم الأهمية ·

وبالطبع ، بذل كل فرد اشترك فى الاخراج ، قدرا كبيرا من الوقت والفكر والجهد ـ وغالبا ما كان هذا على حساب اشياء اخرى كان يجب عليه أن يؤديها · ولهذا كان لكل فرد متعة حيوية فى أن يرى العرض يسير على خير ما يرام قدر المستطاع ، وهذا يحق هو ما يمثل نوايا مختلف الأشخاص الذين أسهموا فى الاخراج · ولزيادة فرص النهوض بالاخراج ، هناك بعض اجراءات مجربة الوقت ، يجب اتباعها ·

المخــــرج The Director

عند العرض الأول ، يتم الجزء الأكبر من عمل المخرج · ليس هنـاك ما يفعله بعد ذلك الا القليل لتحسين الاخراج حتى يكون على أحسن حال اذا كان يامل لهيئة التمثيل والموظفين حظا سعيدا ، ثم ينسحب الى الصف الأخير من الصالة ، حيث يتالم وحده على كل الأشياء التى لم تعمل (وربما لن تعمل ابدا) حسبما يجب هو ويرضى ·

يفرض هذا ان المخرج كان محظوظا جدا اذ وجد مدير منصــة ماهرا ومسئولا ، ومساعدين غيورين ، وأمينة ملابس لا تعرف التعب ، وموظفى منصة وأمتعة اكفاء متمرنين ، وخبيرا بالصوت عظيم البراعة ، وعاملا ذا ضمير حى يدير لوحة المفاتيح الكهربية · ولما كان هؤلاء فى مسرح الهواة المتوسط غير متوفرين دائما ، فمن الأفضل للمخرج أن يمكث فى خلفية المنصة ، اذا اقتضت الضرورة ليمد يد العون عند أى خلل طارىء قد يظهر ·

Actors المـمثـــــلون

الواجب الرئيسى للممثلين اثناء العرض هو أن ينقلوا بدقة الى المتفرجين كل الأفكار والعواطف التى اكتشفوها فى الشخصيات التى يمثلونها ، اثناء سير البروفات • غير أن لهم واجبات أخرى لها تأثير على جودة الاخراج وكماله •

يجب على جميع الممثلين تنفيذ تعليمات مدير المنصـــــة لضمان سير الاخراج حسب الخطة الموضوعة • كما يجب عليهم الحضور الى المسرح فى المواعيد المحددة ، وأن يكونوا مستعدين دائما لدى جميع اشارات الدخول • يجب أن تكون معهم كل ملابسهم وادوات الأيدى التى قد يحتاجون اليها اثناء المشهد • وعندما يكونون خارج المنصة ينبغى عليهم التزام الهدوء والابتعاد عن طريق غيرهم •

يجب على الممثلين ان يراعوا أيضا بعض قواعد السلوك التى قد تؤثر على المنظر الفنى للاخراج • يجب عليهم الا يسترقوا النظر ، اطلاقا ، من خلال الستائر أو الفتحات الموجودة فى المنــــاظر ، ليروا عدد الموجود من المتفرجين أو انفعالاتهم • يجب عليهم عدم استقبال أى شخص من المتفرجين خلف المنصة اثناء الفواصل بين المناظر أو الفصول _ وانما فقط فى نهاية العرض • يجب عليهم عدم التدخين وهم خارج المنصة ، ليس لاجتناب أخطار الحريق فحسب ، بل ولأن الدخان يتخذ طريقه الى المنصة فيعمل على شرود ذهن المشاهدين • وأخيرا ، أهم شىء ، هو أنه يجب عليهم عدم الخروج أبداء الى الصالة بملابس التمثيل او بالمكياج اثناء العرض _ حتى ولو كان دورهم فى الفصل الأول فحسب وينتظرون نزول الستار • يجب أن يضع الممثلون فى اذهانهم أن المسرح منظر خداع ، وأن المتفرجين يستاءون اذا رأوا الخداع يتحطم ، كأن يروا ، مثلا ، سيدة صغيرة السن كانوا يبكون من أجلها منذ بضع لحظات ، فاذا بها جالسة فى صف خلفهم تضحك ملء شدقيها على حركات أو أقوال ممثل آخر فوق المنصة •

The Stage Manager مدير المنصـــــة

مدير المنصة هو المكلف بادارة العرض • فعندما يكون هناك تفاصيل

كثيرة تتطلب التنسيق ، وكثير من الأشخاص يلزم تتبعهم ، واشارات عديدة لبدء الدخول يجب تذكرها ، ينبغى أن يقوم بهذا كله شخص واحد مسئول عن ربط جميع أجزاء الاخراج وتفاصيله معا ، والتأكد من سيره بدون توقف ولو للحظة واحدة · هذه وظيفة مدير المنصة · فان كان واعيا بارع التنسيق، سار العمل دقيقا سهلا دون اى حادث · اما اذا كان غير مسئول أو عديم الخبرة ، كان من الخير لهيئة التمثيل أن « تقف فى مهب العاصفة » · وعلى اية حال ، يجدر به مراعاة الروتين الآتى :

كقاعدة عامة ، يجب أن يصر على ضرورة حضور جميع افراد هيئة التمثيل قبل موعد رفع الستار بساعة · ومن كان بحاجة الى ماكياج كثير فعليه الحضور قبل ذلك · ومن كانت ادوارهم بعد الفصل الثانى أو الثالث ، فقد يسمح لهم بالمجىء بعد ذلك بفترة معقولة · ولكن يجب على جميع هيئة التمثيل ان يكونوا فى المسرح عندما يعلن مدير المنصة أو مساعدة ، النداء الأول ، قبل الموعد المحدد لرفع الستار بنصف ساعة · واذا كان عدد المتخلفين كبيرا لزم عمل ترتيب لدراسة الموقف خلال نصف الساعة الباقية ·

وبعد النداء الأول مباشرة ، يجب عليه مراجعة المناظر والأدوات والأمتعة للتأكد من وجود كل شىء وأن كل شىء معد لرفع الستار ·

بعد هذه المراجعة ، يجب أن يقوم بالمراجعة مع رجال الصوت والضوء للتأكد من أن كافة اجهزتهم فى اماكنها وفى صلاحية تامة للعمل ·

قبل موعد رفع الستار بخمس عشرة دقيقة يجب على مدير المنصة او معاونة ان ينبه جميع الممثلين فى حجرات ارتداء الملابس ، الى الوقت ، كى يستطيعوا اتمام ماكياجهم ويرتدوا ملابسهم ·

قبل موعد رفع الستار بخمس دقائق ، يجب على مدير المنصة أو مساعده ، اصدار التنبيه الأخير للممثلين · وعندما يسمعون هذا ، يجب على جميع الممثلين الذين سيظهرون فى الفصل الأول ، أن يتجهوا فى الحال الى المنصة ، مستعدين لبدء التمثيل ·

عندما يتأكد من أن جميع ممثلى الفصل الأول على المنصة ، يتصل بمدير الصالة ليعرف ما اذا كان معظم المتفرجين قد وصلوا وجلسوا فى اماكنهم . فاذا كان معظمهم فى أماكنهم ، أعطى مدير المنصة ، من الصالة، اشارة ، بجرس أو بزنان أو بفلاش ضوئى ، بأن التمثيل وشيك البـــدء ، أما اذا كان المتفرجون ما زالوا يدخلون وأن هناك عددا منهم ينتظر دخوله فعليه ارجاء رفع الستار قليلا ، منعا للارتباك فى اللحظات الأولى من تمثيل المسرحية . ومع ذلك ، فلمنع قلق المتفرجين الجـــالسين ، يجب على مدير المنصة الا يؤجل رفع الستار اكثر من ثمــــانى أو عشر دقائق بعد الموعد المحدد له .

اذا ما اطمأن مدير المنصة ، على جلوس معظم المتفرجين ، نادى : « أيها الممثلون ، الى أماكنكم ! » وعندئذ يتجه الممثلون الى مواضعهم لبدء التمثيل .

اذا ما صار كل فرد فى مكانه ، اعطى مدير المنصة الاشارة الى عامل النور باطفاء أنوار الصالة واضاءة أنوار المنصة .

عندما يعلن عامل النور انجاز مهمته ، أعطى مدير المنصة الاشارة الى عامل الستار ليرفعه ، وهكذا تبدأ المسرحية .

للتأكد من صحة وقت سير العمل ، على مدير المنصة أن يدون وقت بدء التمثيل ، بالضبط ، على لوحة مذكراته .

اثناء سير التمثيل فى كل فصل ، يجب على مدير المنصة او مساعده أن يتأكد باستمرار من أن كل ممثل فى موضعه ومســـتعد للدخول ، وأن معه الأدوات التى سيستعملها اثناء التمثيل .

يجب كذلك على مدير المنصة أو مساعده أن يراعى سيادة الهدوء التام خلف المنصة باستمرار .

يجب على مدير المنصة اثنـــاء سير التمثيل ، أن يتتبع كتاب التلقين الخاص به ، كى يعطى الاشارة الى عامل النور كى يصدر اشــارات البدء

الضوئية ، والى عامل الصوت لاعطاء اشارات البدء الصوتية ·

قبيل نهاية كل فصل أو منظر،على مدير المنصة أو من ينيبه أن ينبه عامل الستار لانزاله لحظة تسلمه الاشارة بذلك ·

كذلك يدون مدير المنصة ، فى قائمة الوقت ، وقت نهـــاية الفصل أو المنظر ، حتى يستطيع متابعة وقت سير العمل ومقارنته بمثيله في العروض السابقة أو فى العروض المستقبلة ·

بمجرد نزول الستار ، يجب على مدير المنصة اخلاؤها من الممثلين حتى يستطيع عمالها نقل المناظر كما يستطيع عمال الأدوات والأثاث استبدالها ·

قبل نهاية فترة الاستراحة بحوالى دقيقتين ، يجب على مدير المنصـــة اعطاء اشارة الى الجزء الأمامى من الصالة ، بواسطة جرس أو زنان كهربى أو ضوء ، بأن تمثيل المسرحية سيستأنف بعد لحظة · ثم يتبع نفس الاجراء السابق ·

عند نهاية المسرحية ، اذ ينزل آخر ستار final curtain ، يجب على مدير المنصة أن يباشر نداءات الســـــتار ، التى لابد أن أجريت وعملت بروفاتها أثناء البروفات بالملابس حتى يعرف كلممثل ماذا يطلب منه بالضبط· ثم ان كل ما على مدير المنصة أن يفعله هو أن يعطى اشـــــارة الى عامل الستار متى يرفع الستار وينزله ، والى عامل النور ، متى يضىء الأنوار ومتى يطفئها (ومن السياسة الحكيمة ، لمنع الارتباك ، أن يضع مدير المنصة أمر نداءات الستار على لوحة الاعلانات كى يقرأه الجميع فيعرف كل ممثل أى النداءات يجيب وأيها يترك) · واذا طلب المشاهدون مزيدا من نداءات الستار عما كان متوقعا فمن الأفضل استدعاء جميع الفرقة للنداءات الاضـــافية additional calls ويحتفظ بهم هناك حتى يقنع المشاهدون فلا ينتهى العرض الا بعد نزول الستار لآخر مرة ، واضاءة أنوار الصالة ·

الخـــــاتمة Finale

لا يستدل على حسن سير العرض بمجرد التزام الممثلين ومدير المنصة بالتنفيذ الكامل للتعليمات السابقة · وانما يستدل على الصفة الأساســـية للعرض أولا ، بالمسرحية وبدرجة جودة تصميم الاخراج وتنفيذه · ومع ذلك ، فاذا كانت المسرحية سليمة ، وكان تصميم الاخراج رائعا ، واسناد الأدوار للممثلين ملائما ، وتصميم المناظر جيدا ، والاضاءة صحيحة والاخراج فائقا والتمثيل متقنا ، اذن ، فان التمسك الدقيق بالقواعد التي تحكم سير العرض، يجب أن يساعد المسرحية على أن تبدو في أبهى حللها وأزهى روعتهـــا ورونقها ، وأن تحدث الصدمة القوية المتماسكة الموحدة على المشاهدين

اذا ما نجح الاخراج في تحقيق هذه الغاية أحس كل من أسهم فيـــه بالرضى · أما المتفرجون فانهم قانعون بأنهم قضوا سهرة ممتعة ومثيرة ، ومؤثرة ومسلية ومبهجة ، في المسرح · وأما للمخرج ومصمم المناظر وهيئة التمثيل والموظفين والعمال فانهم راضون اذ اثاروا الحياة ، ونشروا الوعي واثاروا العقول ووسعوا آفاق من أسعدهم الحظ بمشاهدة عرضهم ·وأحيانا عندما يبدو كل شيء قد قام بدوره على ما يرام ، واكتشفت هيئـــة التمثيل أعماقا جديدة في مشاعر الشخصيات التي مثلوها ، ويتخذ العرض كله رواء ورونق الحياة ، فهناك الرضى الأعظم بالاسهام في خلق عمل فني حقيقي ·

ليس الطموح الى ذلك السمو بالطموح الصغير · فالوصول اليـــه عمل عظيم ضخم · وعلى اية حال ، فالرحلة تستحق المجهود ·

معجم المصطلحات المسرحية

above	الى خلف المنصة · وراء شخص أو شيء نحو خلفية المنصة
accent	تأكيد النبـــر .
act curtain	ستار يرفع وينزل لبيان بداية ونهاية فصل
action	تطـــور الحـــدث
ad lib (ad libidum)	اية سطور أو أعمال تمثيلية يدخل الممثل عليها تصحيفـــا
approach to a part	أسلوب الممثل في أداء دوره
antics	منظر مضحك · أعمال أو أقوال مثيرة للضحك
apron	برقع الستار · مقدم المنصة
apron stage	امتداد منصة التمثيل فوق مقصورة الموسيقى
area	منطقة تمثيل منظر · جزء المنصة الموضح عادة بقطعة أثاث واحدة أو عدة قطع وصالح لتمثيل منظر
arena = arena stage	منصة الحلبة · منصة يجلس المشاهدون حول جوانبها
asbestos	ستار مقاوم للحريق خلف قبة واجهة المنصة تنزل فور شبوب حريق لفصل المنصة عن قاعة المشاهدين (الصالة) (وعادة ما تكون غير ضرورية في المسارح الحديثة ذوات أبـــواب الخروج الكثيرة الواسعة)
aside	كلام يقوله الممثل للنظارة بحيث لا يسمعه الممثلون فـــوق المنصة · واستعمل كثيرا في مسرحيات القرون السابع عشر والثامن عشر والتـــاسع عشر ، وفي بعض المسرحيات الحديثة لنقل معلومات الى النظـــارة ، وجد المؤلف من الصعب نقلها اليهم بالحوار العادي ·
audition, general	الاختبار بالاستماع العام
baby spot	مصباح صغير متتبع ذو مصـــباح قوته من ٢٥٠ ــ ٥٠٠ وات ويستعمل لاضاءة مناطق بعدها عنه لا يزيد على ١٥ ــ ٢٠ قـــدما
backing	لوح منظر ، مفرد أو مزدوج ، يستعمل لاخفاء منطقة خلف باب أو نافذة أو فتحة منظر ·

backing strip — مصباح الخلفية ، وعادة ما تكون فيه قوة الوات منخفضة ويستعمل لاضاءة الخلفية حتى لا تبدو المنطقة الخارجة عن المنصة كأنها كهف مظلم ٠

backstage — خلفية المنصة ٠ جميع المنطقة الواقعة خلف المنصة وتشمل حجرات ارتداء الممثلين ملابسهم ، وحجرات استراحة الممثلين والموظفين أو العمال ٠

batten — مورينة خشبية أو أنبوبة طويلة ، لتعليق المناظر أو المصابيح أو الستائر ، وغالبا ما يشدها الى اطار السقف حبال ، وتربط الى مربط ثابت ٠ وتستعمل احيانا لتقوية لوحى مناظر أو اكثر متصلة معا لتكون حائطا ٠

below — نحو مقدم المنصة أمام شخص أو شيء

bit = bit part — دور كلامى بسيط

blackout — اطفاء جميع انوار المنصة فى وقت واحد

blank verse — شعر معدوم القافية

blocking out — خطة الاستعداد

boards — منصة المسرح (مصطلح قديم)

book — كتاب التلقين ٠ كتاب الملقن

book ceiling — السقف المسطح ويتكون عادة من لوحين عريضين متصلين معا بمفصلات

boom = boomerang — أنبوبة طويلة رأسية ذات قاعدة ثقيلة ، من الحديد الزهر عادة، توصل بها المصابيح المتتبعة والمصابيح الغامرة ٠ وعادة ما توضع خلف حاجز ستار المنصة ٠ قاعدة المصباح

border — ستار ضيق من الخيش أو الموسلين أو المخمل يعلق خلف مناظر المنصة لمنع المشاهدين من رؤية ما يدور خلف المنصة ٠

border light — مصباح جانبى متوسط القوة داخل حوض معدنى بخلفية المنصة لمنع المشاهدين من رؤية ما يدور خلف المنصة ٠ برقع الستار مباشرة ويسمى احيانا X-ray border ٠ عندما يوضع خلف

box set — منظر داخلى لحجرة يبين جانبها وظهرها ٠ منظر مجسم ٠ منظر حجرة يسمح للمشاهدين برؤية ما يدور داخلها

brace cleat — عـلاقة

business	العمل التمثيلى • التمثيل
business, imposed	التمثيل الاختيارى ، أو الاضافى
business, necessary	التمثيل الأساسى
buzzer	زنان كهربى (القوات المسلحة)
C clamp	مشبك لربط مصباح بانبوبة
call board	لوحة الاعلانات
casement window	نافذة ذات مصاريع
cast	هيئة التمثيل
casting	توزيع الأدوار على الممثلين
ceiling plate	لوحة تعليق السقف
cleat	علاقة • مشبك
close in	يستدير مبتعدا عن المتفرجين
clout nail	نوع خاص من المسامير مصنوع من الحديد اللين ليســهل ثنيــه
color frame	اطار أقراص الجيلاتين الملونة
colour	نبر الصوت (مجمع اللغة)
colouring	التنغيم • التلحين • الترنيم (مجمع اللغة)
composition	التكوين الفنى
control board	لوحة التحكم (القوات المسلحة)
corner block	زاوية لتقوية أركان المناظر
corner brace	دعامة مائلة
counter focus	التركيز المضاد • استخدام المخرج لشخصين أو اكثر ، فى مجموعة ، للتركيم على شخص آخر غير الشخص المؤكد (فى منظر) ، للحصول على التنوع
cover	يحجب • يقف بين ممثل والمشاهدين
cross	يعبر • يتحرك فوق المنصة من مكان الى آخر
cubism	الأسلوب المكعبى (مجمع اللغة)
cue	اشارة البدء بالكلام أو بحركة تمثيلية او بعمل ما
cue sheet	مذكرة الاشارات • وهى ورقة يكتب عليها مدير المنصة أو عامل النور ، اشارات البدء بعمل ما
current, alternating	التيار المتردد أو المتقطع
current, direct	التيار المستمر

curtain call — استدعاء هيئة التمثيل بعد النزول الأخير للستار ، تعبيرا عن استحسان المتفرجين

curtain line = tag line — آخر سطر يقوله ممثل قبل انزال الستار • خط وهمي على المنصة يحدد موضوع نزول الستار

cutout — لوح منظر مبتور • جزء من منظر

cyclorama (cyc) — قبة المنصة • سقف نصف أسطواني للمنصة • حائط مقوس من الجبس يضم جزءا من المنصة وتسلط عليه الأضواء ليمثل السماء ويستعمل احيانا (خطأ) لستار من المخمل (القطيفة) أو الصوف الخفيف يلف خلفية المنصة وجزءا من جانبيها

dead pack — مجموعة المناظر غير اللازمة للعرض الحالي

dimmer — معتم للضوء • اداة التحكم في شدة اضاءة مصباح

director — مخرج

dock — مكان تخزين المناظر

double take — استجابة متاخرة من ممثل عندما يدرك اخيرا اهمية شيء سمعه أو رآه

down centre — المنطقة الأمامية الوسطى من المنصة

down left — المنطقة الأمامية اليسرى من المنصة

down right — المنطقة الأمامية اليمنى من المنصة

downstage — مقدم المنصة • جانب المنصة القريب من المشاهدين

dramatic value — القيم الدرامية وهي القيم التي تلقى استجابة عاطفية من المتفرجين

dramatist — مؤلف مسرحي

draperies = drapes — ستائر • حواجز سميكة لحجب المنصة عن الجمهور

dress rehearsal — برفة بالملابس

dress stage — تعليمات تعطى أحيانا لممثل ليتحرك قليلا فوق المنصة كي يظهر غيره أو ليظهر هو فلا يحجبه غيره

drop — ستار بخلفية المنصة ليمثل السماء أو منظرا طبيعيا ، أو منظر شارع ، أو الحائط الخلفي لحجرة

drop scene — منظر تهدئة التوتر • وهو منظر قصير يعقب منظرا قميا عالي الطبقة

dry-brush — يطلى بفرشاة تكاد تكون خالية من الطلاء وذلك لمحاكاة الأخشاب والطوب والأحجار ونحوها

dry up	مصطلح يستعمل صفة للممثل الذى نسى سطره التالى
dutchman	شريط من الخيش (عرضه حوالى ٤ بوصات) لتغطية الفرجة بين منظرين متصلين معا بمفصلات • واذا كان من الخشب سهل نقل ثلاثة مناظر متصلة معا
eccyclema	مصطبة متحركة
effect	الايهام بصوت أو ضوء • الايهام بوجود الرعد أو المطر أو صوت جرس أو الدخان أو البرق أو صفارة قطار ، أو ما الى ذلك
effects machine	جهاز احداث أصوات تشبه صوت الرعد أو المطر أو الجرس أو صفارة القطار •• الخ
ellipsoidal spot	مصباح قوى ذو عاكس اهليلجى يستعمل ، بنوع خاص ، لاضاءة المناطق الأمامية من المنصة من اعلى من واجهة البلكون
esthetic values	القيم الموجودة فى الاخراج والتى يعجب بها المشاهدون من ناحية الجمال والملاءمة
exit line	آخر سطر يقوله ممثل قبل أن يغادر المنصة
experience	مشاهدات
exposition	شرح الأحداث الماضية ليعرفها المشاهدون كى يفهموا وقائع المسرحية
expressionism	المذهب التأثرى (مجمع اللغة)
extra	شخص اضافى لزيادة عدد جمع من الأشخاص
fall	خصلة شعر مستعار مرسلة
feed	يقرأ سطرا بحيث يعقب عليه الممثل التالى ، وغالبا ما يكون سطرا كوميديا
feeder line	سطر ممهد للسطر التالى
fishplate	لوحة تراكب (القوات المسلحة) • وهى دعامة لوصل قطعتين طويلتين من الخشب معا طوليا
flat	لوح المنظر ويتكون من اطار خشبى مغطى بالخيش
floodlight	مصباح غامر ، لاصدار حزمة واسعة من الضوء موجهة ولكنه غير مركزة
floor cloth	بساط او سجادة
floor pocket	لوحة ازرار بارض المنصة ذات عـــــدة « بريزات » ومتصلة

باستمرار بلوحة الأزرار العامة

fly	يعلق منظرا أو مصباحا بحبل الى أنابيب التعليق
fly gallery	مصطبة بطول جانب المنصة لمراقبة حبال تعليق المنـــاظر (لا توجد بالمسرح الحديث)
fly loft = flies	مكان تخزين المناظر تحت سقف المنصة
fly man	عامل تعليق المناظر والمصابيح
fly space	مكان تعليق المناظر والمصابيح
focus	التركيـز
follow spot	مصباح متتبع ، وهو مصباح قوى الضوء ، متنوع التركيز ، يوضع عادة فى ظهر البلكون فى مقصورة بارزة ويستعمل لتتبع خطوات مغنية او راقصة فوق المنصة •
footlights = foots	حوض معدنى لمصابيح أرض المنصة ويوضع قرب مقدم المنصة، ويضم عدة مصابيح ضعيفة القوة • والغرض منه ادماج أضواء المصابيح القوية ومنع الظلال أسفل حواجب وانوف الممثلين
forestage = apron	البرقع
fourth wall	حائط وهمى ، منزوع من مقصورة لكى يرى الجمهور ما يدور فى الحجرة
fresnel	عدسة متدرجة لارسال حزمة ضوئية الى مسافة ٢٥ أو ٣٠ قدما ، توضع للمصابيح المتتبعة
front	المتفرجون • النظارة ـ جميــع المنطقـــة الواقعة أمام برقع المنصـــة
full back	الموقف الخلفى الكامل
full front	الموقف الأمامى الكامل
gag	سطر أو عمل تمثيلى مبالغ فيهما لاثارة الضحك
a running gag	تكرار السطر أو العمل التمثيلى المضحكين فى فترات لزيادة ضحك المتفرجين ، وعادة ما يكون التكرار مع تهذيب ما بسبب الضحك
gauze = scrim	ستارة من الشاش الخفيف أو أى منسوج خفيف آخر توضع أمام منظر للايحاء بان ما يجرى خلفه غير حقيقى • كما توضع خلف نافذة أو فتحة فى منظر للايحاء بمنظر الضباب أو ببعد المسافة

gelatin — قرص من الجيلاتين الملون بسمك الورق يوضع أمام مصباح متتبع أو مصباح غامر لتلوين الضوء المنبعث منهما

give — تأكيد أهم ممثل فى منظر

green room — حجرة قرب المنصة يستعملها الممثلون والموظفون قبل الفصول أو بينها انتظارا لارشاداتهم أو لمراجعة سطورهم أو أعمالهم التمثيلية

grid = gridiron — اطار من الصلب بسقف المنصة تتصل به بكرات تعليق المناظر والمصابيح

grip — أحد عمـــال المنصة

ground plan — تصميم المنظر ويشمل مواضع قطع الأثاث التى حددها المخرج مع مصمم المناظر

ground row — منظر طويل ومنخفض ، أو مجموعة مناظر لحجب قاعدة ستارة تمثل السماء ، أو قطع والمصابيح التى تنيرها أو لتوحى بجبال بعيدة ، أو بسياج من النباتات ، قريب ، أو بمنظـر بعيد لقمم مبانى مدينة ما

hand props — أدوات الأيدى · وهى الأدوات التى يمســـكها الممثلون أو يستعملونها كالسجاير والخطابات والأطعمة وما أشبه

highlight — يظلل باللون الأبيض · يضفى ضوءا على رسم أو جسم

hold — ينتظر حتى ينتهى الضحك ثم يتكلم بالسطر التالى

holding the book — التلقين

house — الصالة · قاعة المتفرجين · جميع المنطقة الواقعة أمام الأضواء السفلى لمقدم المنصة· كما يستعمل بمعنى : المتفرجين

house lights — أضواء الصالة · مصابيح الصالة

house manager — مدير الصالة وهو المكلف بالاشراف على كل ما يدور بالصالة ويختص بالتفرجين

hue — صنف اللون (مجمع اللغة) · اسم اللون

impressionism — الكواليس والبرقع

inner or false proscenium — فاصل مضحك بين الفصول

jack — مفصلة مثلثة · دعامة مثلثة الشكل

jigger — شريط من الخيش لتغطية الفروج بين المناظر

jog — كوة فى حائط · تفريجة

keystone — الغلق (القوات المسلحة) · لوحة لوصل دعامة بقائمى منظر·

	حجر الزاوية
lash cleat	مسمار غانجو
lash line	حبل لوصل منظرين معا
leg drop	منظر معلق به فتحة من الوسط ليمثل حافة من أوراق الأشجار في وسط المنصة أو في جناحيها
level	مصطبة
light bridge	مصطبة معلقة بالحبـــال خلف البرقع مباشرة لتركيب فوقها المصابيح أو أجهزة الاضاءة الأخرى • ويستعاض عنها في المسارح الحديثة بأنبوبة مثبتة قرب سقف المنصة
light plot or layout	رسم تخطيطي لمواضع المصابيح والمناطق المحددة ليضـــيئها كل مصباح ، ويشـــمل الرسم التخطيطي للمنظر وأرض المنصـــة
lines	حوار المسرحية • حبال تعليق المناظر والمصابيح
Linnebach projector	فانوس سحري لاسقاط صورة على منظر
live pack	مجموعة المناظر المعدة للتمثيل
loft	موضع بخلفية المنصة لتعليق المناظر
mascara	صبغة : ان كانت سوداء استعملت للرموش لزيادة سوادها، وان كانت بيضاء استعملت للشـعر أو للحـواجب لتضفي عليها اللون الأبيض
mask (verb)	يخفي شخصا أو قطعة من عمـــل تمثيلي ، عن عيـــون المتفرجين (noun). قناع وقد استعمله الممثلـــون في المسرحيات الاغريقية وأحيانا نادرة في المسرحيـــات الحديثة
move backwards	يتحرك في الاتجاه المضاد
move forward	يسير نحو ممثل آخـر
mounting a play	اخراج مسرحية
mugging	يمثل بوضوح تام أمام النظارة
muntins	عوارض خشبية • قطع مستعرضة • ورق الشيش
necessary business	التمثيل الأساسي أو الفطري
nosing	عارضة السـلم
offstage	جميع مناطق المنصة غير الداخلة في المنظر

olio — منظر معلق يمثل منظر شارع أو حديقة بخلفية المنصة حتى يمكن التمثيـــل أمامه ، بينما تغير المنـــاظر خلفه • نادرة الاستعمال فى المسارح المعاصرة

olivette — المصباح اللؤلؤى القامر (عتيق الطراز)

one quarter position — الوضع ثلاثة ارباع الأمامى • وضع الربع

open-ended — غير محدود

open up — يستدير نحو المتفرجين

overacting — التمثيل الزائد

overlap — يبدأ الكلام بينما لا يزال ممثل غيره يتكلم ولم يكمل حديثه بعد

pace — سرعة تمثيل منظر

pacing — يسير بعصبية ، فوق المنصة

parallel — مصطبة قابلة للطى لسهولة التخزين والنقل

parallel scene — منظر يسير فيه الممثلون فى خطوط متوازية

pass — تصريح مجانى لحضور العرض

period plays — المسرحيات التاريخية

permanent set — منظر مقسم الى عدة مناظر صـــغرى تمثل مختلف مواضع أحداث المسرحية

phantom load — تحميل وهمى (القوات المسلحة)

picturization — تكوين الصورة

piggy bank — حصالة النقـــود

pin connector — موصل مزدوج (كهرباء)

pin down — يحدد • يوضح

pin rail — مربط الحبال • قضيب جانبى لربط الحبال

pipe batten — أنبوبة بسقف المنصة لتعليق المناظر

pitch — درجة النغمة • طبقة الصوت (مجمع اللغة)

places — أمر يصدره مدير المنصة الى الممثلين بأن يكون كل ممثل فى موضعه ، وذلك ليخبرهم بانه على استعداد لبدء التمثيل

plant — تنبيه الجمهور الى حادث سيقع فيما بعد اثنـــاء المسرحية • اعداد المتفرجين مقدما لحادث ما

plaster casts — مصبوبات الجبس

plot — خطة • ترتيب حلقات قصة • بحيث تحدث القوى أثر عاطفى

play down	يمثل بدرجة اقل من اللازم لدى المشاهدين
plot line	سطر هام من الحوار يفهم المتفرجين ما يدور من عمل تمثيلى · سطر ايضاح التمثيل
plug	يؤكد سطرا بشدة · لوح منظر يوضع داخل لوح منظر آخر ليمثل شباكا او وطيسا
point	يعطى تاكيدا اضافيا لسطر او لعمل تمثيلى
producer	مخـــرج
profile board	لوح خشب ابلكاج
practical	عملى · صفة لأى قطعة اثاث او اداة او منظـــر يســـتعمله الممثلون
project	يوصل الصوت لجميع المتفرجين
projector	فانوس سحرى · جهاز لارسال صورة ثابتة او متحركة ، على ستار او على حائط دعاية · اعلام
promotion	دعاية · اعلام
prompt	يلقن
prompt book	كتاب التلقين · كتاب يحتفظ به مدير المنصة (او المخرج) ويحتوى على جميع الأعمال التمثيلية ، وارشادات البـدء، والوقفات وعادة يستعمله الملقن اثناء العرض
props or properties	كل شيء فوق المنصة ما عدا المناظر · كالأثاث والسجاجيـد والستائر والصور ، يعرف باسم الأمتعة او الأدوات · اما الخطابات والأطعمة والسجاير ونحوها فتعرف باسم ادوات اليد · والأدوات التى يستعملها ممثل واحد فقط كالمنديـــون والساعة والنظارة فتسمى احيانا « امتعة خاصة "personal props".
proscenium	العقد المحيط بفتحة المنصة · واجهة المنصة · اطار المنصة · قبة فتحة المنصة
puppets = marionettes	العرائس · وهى دمى صغيرة تتحرك فوق المنصة بواسـطة خيوط يحركها اشخاص باعلى المنصة
rail	عارضة لوح منظر
rake	يغير محور منظر حتى لا يبقى موازيا لخط الستار · يحـرك الأطراف الخلفية للحائطين الجانبين ، الى الداخل لتحسين

الخطوط البصرية للمناطق الخلفية من المنصة

ramp — سلم منحدر بغير درجات • ممر منحدر بين مستوى علوى وآخر سفلى ، بدل السلم

repertoire — قائمة المسرحيات التى ستمثل تباعا

repertory — مصطلح يستعمل لوصف فرقة مسرحية لديها مسرحيتان او اكثر معدة للاخـــراج فى اى وقت ، وتمثلها فى مواعيد متعاقبة فى جدول منتظم

return — لوح منظر يوضع خلف الكواليس بحـــذاء برقع الستار ، ويستعمل لتصغير رقعة المنصة وحجب المنطقة الخلفية عن انظار المتفرجين

revolving stage — منصة دوارة ، ويمكن ادارتها باليد او اليا • ومن ميزاتها انه يمكن اعداد منظر آخر بظهرها ، بينما المنظر الأمامى ظاهر امام المتفرجين • فاذا ما اديرت ظهر المنظر الخلفى واختفى الأمامى

rhythm — ايقـــاع

roll ceiling — سقف الحزمة • السقف الملتف

routine — ترتيب النمر الموسيقية او المنـــاظر فى مسرحية او كوميدية موسيقية

run — ينقل الواح المناظر بالانزلاق فوق ارض المنصة ثم تحمل بعد ذلك

S — hook or keeper — مشبك S شكل S

وهو مشبك على شكل حرف S يستعمل لتثبيت الدعامة بين منظرين او اكثر

sand bag — كيس رمل ويكون عادة من الخيش • ويستعمل ثقلا للمناظر المعلقة حتى لا تهتز ، والحبال المدلاة

scale the house — يحدد اسعار مقاعد الصالة

scene dock — مخزن الواح المناظر

scoop floodlight — مصباح غامر طراز المدخنة او المغرفة

SCR — المعتم ذو التحكم السيليكونى

scrim — ستار من الشاش يوضع امام منظر لتمثيل الضباب

script — السيناريو

set or setting — منظر ـ يكرر سطرا من السيناريو عدة مرات حتى يحفظه جيدا

ـ جميع الممثلين

set piece	منظر واحد ٠ منظر وحيد ، يستعمل وحده لتمثيل البيئة التى حدثت فيها وقائع المسرحية ، واحيانا يستعمل مع منظر آخـر
set props	امتعة المنظر وهى قطع الأثاث والستائر والصور ونحوها التى تكون جزءا من منظر
shift	نقل الواح مناظر منظر ما ، ووضع مناظر أخرى
shutters or barn doors	حاجز معدنى متحرك يوضع امام مصباح موجه لتشكيل الحزمة الضوئية الصادرة منـه حسب المطلوب
sides	ورقة الممثل وادواره واشارات بدء كلامه وتمثيله
sight lines	الخطوط البصرية ٠ وهى الخطوط الوهمية الممتدة من جوانب الصالة وخلفية البلكون الى المنصة لمعرفة المناطق التى يمكن (وايضا فى بوسطن وشيكاغو ودالاس ولوس انجيليس)
silhouette	المنظر العـــام
sill iron	مجرى من الحديد ينزلق داخلها قاع باب
size or size water	محلول الغراء اللازم للبوية
skene	مبنى الممثلين ٠ مقصورة استبدال الممثلين لملابسهم
skits	مسرحية قصيرة (سكتش)
snap line	حبل مشبع بالبوية أو بالطباشير الملون لبيان موضع خـط أو خطوط قبل رسمها بالبوية
snatch basket	سلة جمع الأدوات الصغيرة من فوق المنصة أثنـاء تغيير المنـاظر
snatch line	حبل قصير لربط منظر بمورينة السقف
soften	تمثيل أو اعادة تأكيد سطر أو قطعة تمثيلية بالغة الوضوح
soliloquy	مناجاة طويلة يسمح فيها للنظار الاستماع خلسة الى ما يدور بفكر الممثل
spatter	الطـلاء بالرش
spike	يحدد موضع قطعة اثاث بالطبـاشير أو بشريط من الورق المصمغ ، على أرض المنصة
spot = spotlight	مصباح موجه ٠ مصباح كشاف متتبع
stage brace	دعامة لربط المناظر معا

stage left — يسار المنصة بالنسبة لممثل واقف فى وسطها ومتجه نحـــو المتفرجين

stage manager — مدير المنصة ، وهو الشخص المسئول عن التمثيل من أوله الى اخـــره

sage pocket — لوحة أزرار بارض المنصة

stage right — يمين المنصة بالنسبة لممثل واقف فى وسطها ومتجه نحـــو النظـــارة

stage screw — مسمار برمة كبير لربط منظر أو دعامة بارض المنصة

stage wait — فترة توقف التمثيل

steal — شغل ذهن المتفرجين بعيدا عن ممثل له الحق فى الظهـــــور بالمنظر • التحرك خلسة فوق المنصة لتعديل منظر او تنظيم المنصة نفسها دون لفت نظر المتفرجين

stiffener — دعامة لتقوية وصل منظرين او اكثر معا

stiles — قوائم المنظـــــر

straight part — دور ملائم للممثل من حيث عمره وحالته

strike — ينقل منظرا من المنصة

striplight — مجموعة مصابيح فى حوض معدنى او نحوه • وعادة ما تكون هذه المصابيح ضعيفة القوة وتستعمل لاضاءة المنـــاظر الخلفية او قبة المنصة او منظر السماء أو ما الى ذلك •

stripper — شريط من الخيش ونحوه لتغطية الفرجة بين منظرين

super=supernumerary — كومباروس وهو شخص يشترك فى منظر دون أن يتكلم بايـة ســـطور

suepnse — التشـــويق

sustaining sentences — اكمال الجمل — النطق بالجملة لآخر مقطع فيها

sweep — اتجاه المسرحية

switchboard — لوحة المفاتيح الكهربية • لوحة التحكم فى الأضواء وتشـمل المفاتيح والمعتمات

tag or tag line — اخر سطر أو عبارة فى فصل ، أو فى مسرحية (وهذا الأخير اكثر استعمالا)

teaser — برقع • حائل • حاجز • وهو اللوح الافقى الطويل الممتد خلف الستار الأمامى مباشرة ويكون مع قائمى جانبى المنصة الأماميين ، اطار واجهة المنصة

telescope	تداخل كلام عدة ممثلين فى وقت واحد • يتحدث بينما ممثـل اخر لم يكمل حديثه
tempo	سرعة التمثيل فى منظر أو فصل
Thespian	تراجيـــدى
thickness piece	قطعة من الخشب (أو مادة اخرى) توضع أسفل قبو أو بجانب اطار باب لتوحى بسمك العقد أو الباب أو الحائط أو ما أشـــبه
throw away	يقرأ سطرا بغير تأكيد
thrust stage	المنصة المضغوطة • وهى منصة تمتد داخل قاعة المتفرجين (الصالة) بحيث يجلس النظارة على ثلاثة جوانب حـول الممثلين
timbre	طابع الصـــوت
timing	التوقيت الصحيح • قراءة ســطر أو القيـــام بعمل تمثيلى • للحصول على أعظم أثر درامى
togglebar	دعامة عرضية لمنظر ، غير العليا والسفلى
tone	اللون المتوسط الشدة
topping	تعلية الصوت • رفع طبقة الصوت • يلقى كل ممثل ســطره بصوت أعلى من صوت الممثل الذى قبله
tormentors	القائمان الداخليان لاطار المنصة خلف الستار العام مباشرة • الدريئتان
trap	باب فى أرض المنصة يدخل منه الممثلون ويخرجون عنـــد الضرورة • باب مسحور بأرض المنصة
traveller	ستار منزلق يفتح من الوسط الى الجانبين
trim	الستائر والصور وما الى ذلك ، التى يضمها منظر لغـرض الجمال الفنى اكثر من الغرض العملى • يضع منظـــرا متدليا بالارتفاع الصحيح
trim props	المعدات والأدوات التكميلية
trunnion	مرتكز دوران • محور دوران (القوات المسلحة)
uncover	يكشف • يتحرك من امام ممثل اخر كى يرى المتفرجون هذا الأخير
unit set	منظر ذو مظاهر معينة دائمة كالبواكى والأعمدة ، التى اذا أضيفت اليها الأبواب أو النوافذ أو الستائر امكن استعمالها

خلفية لجميع مناظر المسرحية

upright	الخلفية اليمنى
upstage	الى خلف المنصة • يتحرك الى الخلف بالنسبة الى ممثل اخر ، ليبتعد عن النظارة كي يخاطبهم
valence	علبة قمة الستار
volume	ضخامة الصوت
wagon stage	منصة فوق عجلات ، تسمح باعداد منظر خارج المنصة الأصلية ثم تدفع اليها لتحل محل منصة أخرى فوق عجلات أيضا ، وبذا تسهل عملية تغيير المناظر
wing it	يبدأ التمثيل حتى ولو كان لا يعرف سطوره ، أملا فى أن يسعفه الملقن
wings	الكواليس • اجنحة المنصة • وهى الواح مناظر أو ستائر توضع على جانبى المنصة وموازية للاضواء السفلى لتحجب المنطقة خارج المنصة عن عيون النظارة • وتستعمل كثيراً فى المناظر الموسيقية الخلوية ـ المناطق التى تحجبها الكواليس • وكمصطلح عام يدل على جميع المناطق الواقعة على جانبى المنصة
work light	مصباح لعمال المنصة
working drawings	رسوم التنفيذ
X-ray border	حاجز ضوئى خلف المنظر الأفقى عند السقف

الملحـــق (١)

احتياجات المسرح من الموظفين والعمـــال

معظم الأعمال فى اى اخراج ، باستثناء ما يقوم به المخرج والممثلون والمصممون ، يضطلع بانجازه عدد من الموظفين والعمـــال • فالعمل خلف المنصة ، وهو الخاص بالاخراج العملى ، يقوم به موظفو وعمال الاخـراج: ويقوم بالدعاية والاعلان موظفون آخرون • وكل الأعمال الخاصة بادارة شئون المتفرجين يقوم بها موظفو الصالة وعمالها •

ولكى يكون عمل كل فرقة مجديا ، يجب أن يكون لكل فرقة رئيس مسئول• وعلى مر السنين ، اكتسب هؤلاء الرؤساء ألقابا تعبر عن طبيعة أعمالهم • فمثلا ، رئيس فرقة التشييد هو النجار الأول ، ورئيس عمال المنصة هو نجار المنصة ، ورئيس فرقة المعدات والأمتعة هو أمين المعدات والأمتعة ، ورئيس فرقة الأضواء هو الكهربائى الأول ، ورئيس فرقة قاعة النظارة هو مـدير الصـــالة •

وسنذكر فيما يلى قائمة بمختلف أعضـــاء الفرق ، وموظفى الاشراف اللازمين للاخراج المتوسط مع تقدير لعددهم المحتمل ووصف واجبات كل منهم وما هو مسئول عنه •

فرق الاخــــراج - - Production Crews

مدير المنصة Stage Manager

يشرف على هيئة التمثيل ، وجميـــع موظفى وعمال الاخراج اثنـــاء البروفات والعروض • ويعمل حلقة اتصال بين هيئة التمثيل والمخرج • ومن واجباته التأكد من أن جميع المناظر والأدوات والمعدات والأضواء وأجهــزة الصوت جاهزة ومعدة للاستعمال عند الحاجة اليها ، وأن جميع الممثلين قد حضروا فى المواعيد المحددة للبروفات وللتمثيل فى كل عرض •

مساعد مدير المنصة Assistant Stage Manager

(واحد أو اكثر) • يساعد مدير المنصة فى القيام بجميع واجبـــاته، ويحـــل محله عند اللزوم • وكثيرا ما يؤدى عملا اضافيا بالقيام بعمـــل الملقن •

المدير الفنى Technical Director

يشرف على صنع المناظر وطلائها وتركيبها واضاءتها ، وتشغيل اجهـزة الآثار والظواهر الصوتية والضوئية •

فرقة التشييد Building Crew

يجب ان تضم النجار الأول وثلاثة اعضاء آخرين او اكثر ، ويتوقف عددهم على كمية المناظر المطلوب صنعها ودرجة تعقيدها وخبرة ومهـــارة اعضاء الفرقة • وهى مسئولة عن صنع جميع المنـــاظر والمعدات الاخـــرى كالصخور والحوائط وارفف الكتب وما اشبه

فرقة النقاشين Paint Crew

يجب أن تضم رئيسا للفرقة ، وثلاثة اعضاء آخرين او اكثر تبعا لحجم الاخراج العملى ودرجة تعقيده ، والوقت اللازم لطلاء المناظر وتصويرها ، ومهارة اعضاء الفرقة ومدى خبرتهم وهذه الفرقة مسئولة عن انجاز كافة المناظر والمعدات والأدوات ، واللمسة الأخيرة بعد تركيب المنـــاظر فوق المنصـــة •

عمـــال المنصـــة Stage Crew

يجب ان تضم نجار المنصة ، وثلاثة او اربعة عمال (فعلة) للعرض المتوسط ذى المنظر الواحد ، ونحـــو عشرة أو اثنى عشر عاملا للمسرحية الموسيقية الجميلة • وواجبات هؤلاء : اقامة المناظر وتركيبها ونقلها ، قبل العرض وبعده ، ونقل المناظر اثناء العرض وتشغيل حبال المناظر المعلقـــة والمصابيح ، ورفع الستار عند بداية كل فصل ، وانزاله عند نهايته • ومن

الممكن أن يكون هؤلاء العمال مثل عمال فرقة التشييد أو عمال فرقة النقاشين، عند وجود العمال) ٠

فرقة الأدوات والمعدات Prop Crew

يجب أن تضم أمين المعدات والأدوات ، مع واحدا أو اثنين من المساعدين تبعا لعدد المعدات والأدوات وصعوبة الحصول عليها ، وكمية الأثاث اللازم نقلها ، وعدد مرات النقل وسرعته ٠ وهذه الفرقة مسئولة عن الحصول على جميع المعدات والأدوات اللازمة للاخراج ، وتناولها ، فيما عدا معدات المناظر الضخمة كالصخور الكبيرة والأشجار الضخمة والأعمدة ، فتحول مسئولية صنعها وصيانتها الى عمال آخرين ٠ كما أن فرقة المعدات مسـئولة عن المحافظة على نظافة المنصة وصيانة المعدات والأثاث من الكسر ونحوه ٠

فرقة الأضـواء Lighting Crew

ويجب أن تضم الكهربائى الأول واثنين أو ثلاثة من المساعدين ـ وأكثر من هؤلاء اذا استلزم الاخراج تغيير الكثير من اقراص الجيـلاتين الملونة واعادة ضبط توجيه المصابيح بين الفصول ٠ وواجبات هذه الفرقة ، تعليق جميع المصابيح وضبط وجهاتها واشعتها تبعا للخطـة التى وضعها مصمم المناظر أو مصمم الأنوار كما أن من واجباتها قطع اقراص الجيلاتين اللازمة وتركيبها ، والقيام بتغيير جميع الأضواء المطلوب تغييرها أثنـاء سير العرض ٠

فرقة الملابس Costume Crew

يجب أن تضم خياطة الملابس ، ومساعدة واحدة على الأقل لعـرض الملابس الحديث المتوسط ، وست أو سبع مساعدات فى مسرحيات العصور التاريخية الفخمة أو فى المسرحيات الموسيقية ٠ ويتوقف عدد أعضـاء هذه الفرقة على عدد افراد هيئة التمثيل ، وعدد المـلابس ، وعدد مرات تغيير الملابس والسرعة التى يتم بها ، وبالطبع ، على مهارة وخبرة أعضاء الفرقة٠ وتشمل واجبات هؤلاء : صنع جميع الملابس اللازمة أو اسـتئجارها أو استعارتها وكذلك الباروكات وقطع الشـعر المستعار ، وتنظيف كل هذه

والصيانة ، ومساعدة الممثلين والممثلات في ارتداء الملابس أو خلعهـــا ، وخصوصا في استبدال الثياب بغيرها اثناء العرض .

فرقة الماكياج Makeup Crew

قد يحتاج المسرح الى هذه الفرقة وقد لا يحتاج اليها ، تبعـــا لخبرة الممثلين في وضع الماكياج لأنفسهم . وعندما تمس الحاجة الى هذه الفرقة فقد تضم شخصا أو شخصين فقط في المسرحية الحديثة ذات هيئة التمثيل الصغيرة أو قد يصل العدد الى اربعة أو خمسة اشخاص للمسرحية الموسيقية أو المسرحية التاريخية ذات هيئة التمثيل الكبيرة . وتشمل واجباتهـــا : الحصول على جميع ادوات ومواد الماكياج اللازمة ، وعمل الماكياج لكافة اعضاء هيئة التمثيل المحتاجين الى المساعدة والاشراف على ماكياج الآخرين حتى يلائم متطلبات المخرج .

فرقة الصـــوت Sound Crew

قد يحتاج اليها المسرح وقد يستغنى عنها ، تبعا لأنواع الصوت المحاكاة وطرق محاكاتها وعدد مرات استخدام الصوت . وحيث تنقل جميع الأصوات على اشرطة (فيما عدا أصوات جرس الباب والتليفون) ، فربما يكفي شخص واحد للقيام بتشغيل أجهزة محاكاة الظواهر الصوتية . وعندما يلزم ادماج الصوت الالكتروني مع الصوت « الحي » (كما في حالة لوح احداث صوت الرعد وآلة محاكاة صوت المطر) ، فقد يحتاج الأمر الى شخصين أو ثلاثة زيادة على الشخص الأول ، اما أجراس التليفون وأجراس الأبواب فيمكن إسنادها الى مدير المنصة أو مساعده .

فرقة الاعــلان Publicity Crew

تتألف هذه الفرقة من رئيس للاعلان ومساعد واحد أو اثنين . ووظيفتها كتابة وعمل الاعلانات بالجرائد والحصول على الصـــور الفوتوغرافية لأعضاء هيئة التمثيل والاخراج واعداد الملصقات وتوزيعها واعداد الاعلانات الورقية الصغيرة التي توزع باليد ، وترتيب العروض والأحداث الخاصـــة الممكن أن تلفت الأنظار الى الاخراج القادم .

فرقة البرنامج Program Crew

تتألف هذه الفرقة من رئيس واثنين أو ثلاثة من المساعدين تبعا لما اذا كان المسرح سيبيع الاعلانات أو سيكتفى ببرنامجه دون وضع اعلانات للغير. وتتضمن واجبات هذه الفرقة : اعداد نسخة البرنامج كله ، ونظام البرنامج ، وترتيبات الطباعة ، وتسليم البرامج المطبوعة الى مدير الصالة فى وقت مناسب قبل عرض الافتتاح واذا كانوا سيبيعون الاعلانات فى البرنامج ، فعلى شخص أو اثنين تكريس من خمسة الى عشرة أيام لهذا العمل وحده .

فرقة بيع التـــذاكر Ticket Sales Crew

تتضمن هذه الفرقة رئيسا أو اثنين أو ثلاثة من المساعدين ، وتشـمل واجباتها : طلب التذاكر (قبل العرض بوقت كاف) ، وتوزيع التــذاكر ، وامساك سجلات دقيقة لجميع التذاكر الموزعة عهدة ، أو المبيعة بشـــباك التذكر . ويطلب من هذه الفرقة ، بعد آخر عرض ، تقديم حســـاب دقيق بجميع التذاكر المبيعة ، وكل النقود المحصلة من بيع هذه التذاكر .

فرقة الزبائن المعضدين Patron. Crew

اذا تضمن البرنامج قائمة بالزبائن المعضـــدين ، فربما اقتضى هذا تخصيص اثنين او ثلاثة من الموظفين لهذا الأمر . ويضاف هؤلاء اما الى فرقة بيع التذاكر ، أو الى فرقة البرنامج. يجب أن يكون لدى هؤلاء شخصيات تليفونية بارزة ، وكمية كبيرة من الوقت لكى يقوموا يوميا بالاتصال تليفونيا بعدد من أولئك الأشخاص ما بين خمسة عشر الى عشرين ، لعدة أيام .

فرقة الصـــالة House Crew

تتكون فرقة الصالة ، عادة ، من مدير الصالة واثنين أو ثلاثة من موظفى شباك التذاكر (قد يكونون من فرقة بيع التذاكر) ، وجامع تذاكر (أو اثنين) ، وعدد كاف من موظفى ارشاد المتفرجين الى مقاعدهم (يلزم اثنان أو ثلاثة ، عادة ، لكل قسم من أقسام الصالة) ، وعمال صيانة لتنظيف الصـــالة ، والممرات وحجرات الانتظار بعد كل عرض (باستثناء المدارس أو الكنائس أو المسارح التى بها عمال مخصصون لهذا العمل) .

الملحق (ب)

مصادر اللوازم المسرحية

تتضمن هذه المصادر ، اماكن الحصول على اللواز الآتية :

١ ـ الكتب المسرحية والمسرحيات

(جميع كتب المسرح مطبوعة تقريبا)

— The Drama Book Shop.
150 West 52nd Street, New York, N.Y. 10019.

— The Dramatits Play Service.
440 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016

— Samuel French, Inc.
25 West 45th Street, New York, N.Y. 10036.
7623 Sunset Boutevard, Hollywood, Cal. 90046.

— Package Publicity Service.
1564 Broadway, New York, N.Y. 10036.

٢ ـ حقوق عرض المسرحيات (التمثيليات)

— Baker's Plays
1000 Summer Street, Boston, Mass. 02110.

— Dramatic Publising Company.
86 East Randolph Street, Chicago, Ill. 60601.

(انظر اعلاه)

— The Dramatitsas Play Service.

(انظر اعلاه)

— Samuel French, Inc.

— David Mckay Company.
750 Third Avenue, New York, N.Y. 10017.

٣ ـ حقوق عرض المسرحيات (الموسيقية)

— Metromedia-on-Stage.
1700 Broadway, New York, N.Y. 10019.

— Music Theatre International
119 West 57th Street, New York, N.Y. 10019.

— Rodgers and Hammerstein Repertory
  120 East 56th Street, New York, N.Y. 10022.
— Tams-Witmark Music Library
  757 Third Avenue, New York, N.Y. 10017.

٤ — اللوازم العامة

تتضمن هذه اللوازم : الأدوات والمعـــدات ولوازم الاضاءة والمنـــاظر والملابس والماكياج ، وما الى ذلك .

— Associated Theatrical Contractors
  307 West 80th Street, Kansas City, Mo. 64114.
— Norcostco, Inc.
  3203 North Highway 100, Minneapolis, Minn. 55422.
  2409 Piedmont Road N.E., Atlanta, Ga. 30324.
— Northwestern Theatre Associates
  501 Ogden Avenue, Downers Grove, Ill. 60515.
— Paramount Theatrical Supplies
  32A West 20th Street, New York, N.Y. 10011.
— Stage Engineering & Supply Co.
  P.O. Box 2002, Colorado Spring, Colo. 80901.
— Standard Theatre Supply Co.
  125 Higgins Street, Greensboro, N.C. 27406.
— Theatre Production Service.
  26 South Highland Avenue, Ossining, N.Y. 10562.
— Theatrical Science & Prop Studio.
  320 West 48th Strett, New York, N.Y. 10036.

٥ — المنـــاظر

— (أ) الأدوات والمعدات والستائر والواح المناظر

— Peter Albrecht Corp.
  325 East Chicago Street, Miltwaukee, Wis. 53202.
— J.R. Clancy Co.
  1010 West Belden Avenue, Syracuse, N.Y. 13204.
— J.C. Hansen Co.
  423 West 43rd Street, New York, N.Y. 10036.
— L. & M. Stagecraft,
  170 East 17th Street, Cleveland, Ohio 44114.

— Novelty Scenic Studios.
432 Sast 91st Street, New York, N.Y. 10028.
— Stage Decoration and Supplies.
1204 Oakland Avenue, Greensboro, N.C. 27403.
— Texas Scenic Co.
5423 Jackwood Drive, San Antonio, Tex. 78228.

(ب) الأدوات المعدنية
اطلع على اى من المراجع العامة او
(انظر اعـــلاه)

— J.R. Clancy Co.
— Mutual Hordware Corp.
5 - 45 49th Avenue, Long Island City, N.Y. 11001.
— Charles Hess Co.
1000 East 46th Street, Brooklyn, N.Y. 11203.
— Texas Scenic Co.

(انظر اعلاه)

(ج) الأقمشة
اطلع على أى من المصادر العامة او :

— Astrup Co.
39 Walker Street, New York, N.Y. 10013.
— Burcott Mills
302 North Loomis, Chicago, Ill. 60607.
— Lensol Fabrics.
1627 South San Pedro, Los Angeles, Cal. 90015.

(وايضا فى نيويورك وسياتل)

— Paramount Textile Co.
34 Walker Street, New York, N.Y. 10013.
— Rose Brand Textile Fabrics.
138 Grand Street, New York, N.Y. 10013

(د) الطـــلاءات والغراء .
اطلع على أى مصدر عام أو :

— M. Epstein's Son, Inc.
805 Ninth Avenue, New York, N.Y. 10019.

- Gothic Color Co.
  727 Washington Street, New York, N.Y. 10014.
- Oslesen Co.
  1535 Ivar Avenue, Los Angeles, Cal. 90028.
- Playhouse Colors.
  771 Ninth Avenue, New York, N.Y. 10019.
- George E. Watson.
  121 South Wabash, Chicago, Ill. 60603.

٦ ـ لوازم الاضاءة

(١) الدوائر الكهربية الكاملة (بيع أو تأجير)

- Altman Stage Lighting.
  8 Guion Street, Yonkers, N.Y. 10701.
- Art Craft Theatre Equipment.

(أدوات مستعملة أو مستصلحة)

  11 West 36th Street, New York, N.Y. 10018.
- Capitol Stage Lighting Co.
  509 West 56th Street, New York, N.Y. 10019.
- Capron Lighting Co.
  278 West Street, Boston, Mass. 02194.
- Century Strand Inc.
  20 Bushes Lane, Paterson, N.J. 07407.
  3432 West 102nd Street, Los Angeles, Cal. 90045.
- Grand Stage Lighting Co.
  630 West Lake Street, Chicago, Ill. 60606.
- Kliegl Bros. Inc.
  32-32 48th Avenue, Long Island City, N.Y. 11101.
  2333 North North Valley Street, Burband, Cal. 95104.
- Little Stage Lighting.
  10507 Harry Hines Boulevard, Dallas, Tex. 75220.
- Los Angeles Stage Lighting, Co.
  1451 Venice Boulevard, Los Angeles, Cal. 90006.
- Times Sqare Stage Lighting Co.
  318 West 47th Street, New York, N.Y. 10036.

(ب) لوحات المفاتيح الكهربية

— Skirpan Lighting Control Co.
4143 24th Street, Long Island City, N.Y. 11101.

— Superior Electric Co.
383 Middle Street, Bristol, Conn. 06010.

(أو)

14663 Titus Street, Van Nuys, Cal. 91412.

— Ward Leonard Elecric Co.
31 South Street, Mount Vernon, N.Y. 10550.

(ج) أقراص الجيلاتين الملونة

— Brigham Gelatin Co.
17 Weston Street, Randolph, Vt. 05060.

— Rosco Laboratories.
36 Bush Avenue, Port Chester, N.Y. 10573.

(د) لوحـــات الرســـم

— Lighting Associates.
601 East 32nd Street (Suite 604), Chicago, Ill. 60616.

٧ ـ لوازم الصـــوت

(أ) معـــدات الصوت

اطلع على أى مصادر عامة أو :

— Capitol Theatre Supply.
28 Piedmont Street, Boston, Mass. 02116.

— Central Control Co.
P.O. Box 16, Downers Grove, Ill, 60515.

— Effects Unlimited.
1423 Polk Street, San Francisco, Col. 94109.

— Masque Sound.
331 West 51st Street, New York, N.Y. 10019.

— Sicodem.
7419 Greenbush Avenue, North Hollywood, Cal. 91605.

(أو)

432 West 45th Street, New York, N.Y. 10019.

— Temple Sound Equipment.
215 East 139th Street, Bronx, N.Y.

(ب) الظواهر الصوتية (اسطوانات واشرطة)

— Audio Effects.
1600 North Western Avenue, Los Angeles, Cal. 90027.

— The Dramatists Play Service.
440 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016.

— Theatre Production Service.
59 Fourth Avenue, New York, N.Y. 10003.

— Thomas Valentino.
150 West 46th Street, New York, N.Y. 10036.

٨ — الملابس

(أ) تأجير الملابس

اطلع على المراجع العامة أو :

— American Costume Co.
830 18th Street, Denver, Colo. 80202.

— Atlanta Costume Co.
2409 Piedmont Road N.E., Atlanta, Ga. 30324.

— Brooks-Van Horn Costume Co.
117 West 17th Street, New York, N.Y. 10011.

— Eaves Costume Co.
151 West 46th Street, New York, N.Y. 10036.

— Hooker-Howe Costume Co.
46 South Main Street, Harverhill, Mass. 01830.

— Krause Costumes.
117 West 17th Street, Cleveland, Ohio 44114.

— New York Costume Co.
10 West Hubhard Street, Chicago, Ill. 60610.

— Salt Lake Costume Co.
1701 South 11th Street, Salt Lake City, Utah 84106.

— Texas Costume Co.
2512McKinney Avenue, Dallas, Tex. 75201.

— Western Costume Co.
5335 Melrose Avenue, Los Angeles, Cal. 90038.

(ب) الباروكات وقطع الشعر المستعار

انظر القوائم المذكورة اعلاه أو :

— Imperial Wigs.
  1417 South La Brea, Los Angeles, Cal. 90019.
— Bob Kelly, Inc.
  151 West 46th Street, New York, N.Y. 10036.
— Zauder Bros., Inc.
  902 Broadway, New York, N.Y. 10010.

(ج) ادوات الماكياج

انظر القوائم اعـــلاه او :

— Max Factor
  1666 North Highland Avenue, Los Angeles, Cal. 90028.

رؤيتها من المنصة من تلك المواضع لجميع المتفرجين

— Mehron's
  325 West 37th Street, New York, N.Y. 10018.
— Stein Cosmetic Co.
  430 Broome Street, New York, N.Y. 10013.

(هـ) الكلف

— Associated Fabrics.
  10 East 39th Street, New York, N.Y. 10016.
— Dazian's.
  40 East 29th Street, New York, N.Y. 10016.
— Maharam Fabrics.
  130 West 46th Street, New York, N.Y. 10036.

(وايضا فى شيكاغو ولوس انجيليس)

— Rose Brand Textile Fabrics.
  138 Grand Street, New York, N.Y. 10013.

(د) الأقمشـــة

انظر القوائم المذكورة اعلاه أو :

— Capezio Dance and Treatre Shop.
  (shoes)
  1612 Broadway, New York, N.Y. 10019.

(وايضا فى بوسطن وشيكاغو ، وسان فرانسيسكو ولوس انجيليس)

— Circle Fabrics.
(trimmings, Lace, etc.)
16 West 36th Street, New York, N.Y. 10018.

— Sidney Coe.
(beads, rhinestones, etc.)
65 West 37th Street, New York, N.Y. 10018.

— Gibson Lee, Inc.
(men's collars)
95 Binney Street, Cambridge, Mass. 02142.

— Gordon Novelty Co.
(fans, plumes, parasols, etc.).
933 Broadway, New York, N.Y. 10010.

— Leo's Advance Theatrical Co.
(shoes, leotards, etc.).
125 North Wabash Avenue, Chicago, Ill. 60602.

— A. Robbin & Co.
(sequins, rhinestones, etc.).
321 West Jackson Street, Chicago, Ill. 60606.

٩ ـ الرعاية وادارة المسرح
(أ) الملصقات وادوات الاعـــلان
(ب) التذاكر (المقاعد المحجوزة)

— Package Publicity Service.
(material for most recent Broadway and many off-Broadway successes).
1564 Broadway, New York, N.Y. 10036.

(وايضا فى بوسطن وشيكاغو ودالاس ولوس انجيليس)

— Globe Ticket Co.
112 North 12th Street, Philadelphia, Pa. 19107.

(وايضا فى نيويورك وبوسطن وكليفلاند وفوينكس ودنفر وشيكاغو وجنوب سان فرانسيسكو ، وسانت لويس وبلتيمور)

— National Ticket Co.
1564 Broadway, New York, N.Y. 10036.

(وايضـــــا فى فيلادلفيـــا وبوســـــطن وديترويت وكليفلاند وسان فرانسيسكو) ٠

— Weldon, Williams & Lick, Inc.
P.O. Box 168, Fort Smith, Ark. 72901.

(وايضا فى دالاس وهاوســـــتون ، وسان لويس وجاكسونفيلز وكانساس سيتى ودنفر وشارلوت)

محتويات الكتاب

الموضوع | صفحة

الموضـــــوع | صفحة

الموضـــــوع صفحة

الموضـــــوع	صفحة

الموضـــــوع	صفحة

الموضـــــوع | صفحة

الموضـــــوع | صفحة

الموضـــوع	صفحة

الموضــــوع	صفحة

الموضـــوع	صفحة

الموضـــوع	صفحة

الموضـــوع	صفحة

الموضوع صفحة

الموضـــــــوع	صفحة

الموضـــوع	صفحة

الموضـــوع	صفحة

الموضـــــــوع — صفحة

الموضـــوع	صفحة

الموضـــــوع	الصفحة

الموضـــوع	الصفحة

فهرس الرسوم والاشكال التوضيحية

مسلسل	الصفحة

مسلسل الصفحة

مسلسل	الصفحة

رقم الايداع بدار الكتب ٤٦١٤ / ٨٠
رقم الايداع الدولى ٥ ـ ٠٥٥ ـ ٢٦٦ ـ ٩٧٧

هذا الكتاب

يحتوى على اجابات محددة ومسهبة على اسئلة تواجه أى فريق تمثيلى ومن بينها : كيف تختار المسرحية ؟ وكيف يستخدم مصممو المناظر والملابس والأضـــواء المسرحيـــة مهاراتهم لاثراء المسرحية ؟ وكيف يمكن لفريق مسرحى أن يزيد من عدد المشاهدين عن طريق وسائل الدعاية الصحيحة ؟

كتاب يهم كل من جذبه سحر المسرح وكل من يتطلع الى المزيد من المعلومات عن كل شىء يتعلق بفن الاخراج المسرحى ووسائل تنمية الادراك الفنى الأمر الذى يستهدف حتما بلوغ التفوق فى عالم المسرح ٠



الثمن ٢٥٠ قرشا